

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS**

GIANCARLO CASELLATO GOZZI

Anúncios do declínio do Sonho Americano

Melodrama, memória cultural e reflexividade em *Mad Men*

São Paulo
2023

GIANCARLO CASELLATO GOZZI

**Anúncios do declínio do Sonho Americano
Melodrama, memória cultural e reflexividade em *Mad Men***

Versão Corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciência.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Esther Império Hamburger

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gozzi, Giancarlo Casellato

Anúncios do declínio do Sonho Americano: Melodrama, memória cultural e reflexividade em Mad Men / Giancarlo Casellato Gozzi; orientadora, Esther Império Hamburger. - São Paulo, 2023.
206 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Televisão . 2. Melodrama . 3. Memória Cultural. I. Hamburger, Esther Império. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.45

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: GOZZI, Giancarlo Casellato.

Título: Anúncios do declínio do Sonho Americano: Melodrama, memória cultural e reflexividade em *Mad Men*

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo acima de tudo à Esther Hamburger, orientadora de 9 anos entre Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado, que me ensinou tudo que sei sobre esse meio elusivo que escolhi estudar. Obrigado pela confiança e animação, mesmo quando eu estava mais desanimado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de bolsa de doutorado no país (processo nº 141933/2019-4), e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de doutorado sanduíche no exterior (Código de Financiamento 001).

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pela oportunidade de realização do curso de doutorado, e à School of the Arts da Birkbeck, Universidade de Londres, pela oportunidade de participar de suas atividades enquanto estudante visitante.

À Janet McCabe e à Eleni Liarou, que gentilmente me receberam na Birkbeck e proporcionaram excelentes conversas sobre a minha pesquisa, muitas das quais se encontram presentes nesta tese. À Cecília Mello, que me ajudou a fazer a ponte que permitiu chegar a Londres. À Claire e ao Jaison, que me fizeram sentir tão querido em um inverno tão gelado.

Aos demais ilustres membros do VEU, Guilherme Marchesan, João Pace e Pedro Kobërle, com quem vir à USP trabalhar se tornou uma atividade muito mais leve, e muito mais prazerosa.

Aos meus pais, que continuam me ajudando muito mais do que sei contabilizar. E por fim agradeço ao Henrique, pela paciência de me ouvir comentar sobre essa série incessantes vezes com o mesmo sorriso e animação, e por segurar minha mão quando eu achei que não dava mais.

*Now I am quietly waiting for
the catastrophe of my personality
to seem beautiful again,
and interesting, and modern.*
(O'HARA, 1957, p. 51)

*Perhaps he did not, for time past is not believed
to have any bearing upon time present or future,
out in the golden land where every day the world
is born anew.*
(DIDION, 1968, p. 28)

RESUMO

GOZZI, Giancarlo Casellato. **Anúncios do declínio do Sonho Americano: Melodrama, memória cultural e reflexividade em *Mad Men***. 2023. 206 páginas. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese de doutorado toma como objeto a série televisiva estadunidense *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015), tendo como norte analítico principal a percepção de que a obra comenta o seu presente a partir do passado da sua diegese. Serão analisadas aqui sua estrutura narrativa, suas representações de gênero, e suas relações com a memória cultural dos Estados Unidos e com o próprio meio televisivo. Dessa forma, o trabalho se inicia analisando o duplo papel que o modo melodramático cumpre na série, tanto na sua estrutura quanto por alusão a um gênero específico, o melodrama doméstico dos anos 1950. Essa definição ajudará a melhor compreender como o protagonista da série, Don Draper, sintetiza os discursos ansiosos em torno da masculinidade estadunidense no pós-guerra, e, em sua própria performance desse modelo, destaca a performatividade inerente aos modelos sociais de gênero que aflige homens tanto no passado que retrata quanto no presente em que vai ao ar. Em seguida, a tese se debruça sobre a relação entre História e trama que entra em cena na série a partir de referências culturais e históricas da década de 1960, período em que se passa sua diegese. Os usos dessas referências por *Mad Men* dizem muito sobre como a série quer se posicionar frente à memória cultural daquela década, como ela quer trabalhar com ela e se legitimar por meio daquilo que cita em cena. Por fim, este trabalho termina tratando da relação que a série estabelece com a própria televisão, retratando tanto uma geração que aprende a viver com o meio quanto uma televisão que chega à sua maturidade, que amadurece os diferentes papéis que ela pode assumir frente à sociedade. Mas *Mad Men* também usa desse retrato de época para comentar sobre seu próprio modelo de televisão, sobre a indústria televisiva no momento em que vai ao ar, e sobre sua própria produção. E por estar historicamente localizada na passagem da distribuição por cabo para a distribuição por *streaming* online, acaba por também dar um ponto final a um momento da história desse meio.

Palavras-chave: *Mad Men*; melodrama; memória cultural; televisão.

ABSTRACT

GOZZI, Giancarlo Casellato. **Advertising the decline of the American Dream: Melodrama, cultural memory and reflexivity in *Mad Men***. 2023. 206 páginas. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis takes as its object the American television series *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015), having as its main analytical North the argument that it comments its present through the past of its diegesis. It will analyze the series' narrative structure, its gender representations, and its relations with both the cultural memory in the United States and its own televisual medium. This way, the thesis starts by analyzing the dual presence of the melodramatic mode in the series, in its structure and by allusion to a specific genre, the 1950s domestic melodrama. This definition will help to better understand how the show's main protagonist, Don Draper, embodies the anxious discourses around American masculinity after World War II, and, in his very performance, highlights the inherent performativity of social models of gender that afflicts men both in the past it represents and in the present in which it airs. Afterwards, I analyze the relationship between History and story that is enacted in the show through cultural and historical references from the 1960s, the period portrayed in its narrative. *Mad Men's* use of these references says a lot about how the show would like to be positioned in relation to the cultural memory of that decade, how it wants to work with it and be legitimized by what it quotes in scene. At last, this thesis ends by talking about the relationship the show establishes with television per se, portraying both a generation that learns to live with the medium and a television that comes of age, that realizes the different roles that it may assume in relation to society. But *Mad Men* also uses this portrayal of the past to comment on its own model of television, on its very production and the television industry that produces it. And by being historically positioned between cable television and online streaming, it also ends a moment of the medium's history.

Keywords: *Mad Men*; melodrama; cultural memory; television.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 - Uso de elementos do melodrama para expressão da carga emocional em <i>Meditations in an Emergency</i> (Temporada 2, Episódio 13)	17
Figuras 3 e 4 - Transmitindo pelo olhar a compreensão que a palavra não comunica em <i>The Rejected</i> (Temporada 4, Episódio 4)	26
Figura 5 - O "silêncio terminal do tableau" em <i>Smoke Gets in Your Eyes</i> (Temporada 1, Episódio 1)	28
Figuras 6 e 7 - Trazendo Dick Whitman para o presente em <i>The Gypsy and the Hobo</i> (Temporada 3, Episódio 11)	33
Figuras 8 e 9 - Cadillac Coupe de Ville como símbolo que Don "chegou lá" em <i>The Gold Violin</i> (Temporada 2, Episódio 7)	36
Figuras 10 e 11 - <i>Mise-en-scène</i> e objetos em cena em <i>Palavras ao Vento</i> (Douglas Sirk, 1956)	38
Figura 12 - Jane Wyman enquadrada pelo televisor em <i>Tudo que o Céu Permite</i> (Douglas Sirk, 1955)	41
Figura 13 - Uso de espelhos para simbolizar a fragmentação do personagem em <i>Maidenform</i> (Temporada 2, Episódio 6)	41
Figura 14 - Decoração claustrofóbica na casa dos Draper em <i>Seven Twenty Three</i> (Temporada 3, Episódio 7)	45
Figura 15 - O divã rebuscado, de textura mole, acolhedora e aconchegante, estimula que Betty devaneie sobre seu romance com Henry Francis em <i>Seven Twenty Three</i> (Temporada 3, Episódio 7)	45
Figuras 16 e 17 - Contradição entre imagem projetada e realidade vivida em <i>The Wheel</i> (Temporada 1, Episódio 13)	50
Figuras 18 e 19 - Don dando os últimos toques na montagem da sua performance e posteriormente contemplando a armadura rachada em <i>Seven Twenty Three</i> (Temporada 3, Episódio 7)	65
Figuras 20, 21 e 22 - Imagens <i>retrô</i> da festa de Sally em <i>Marriage of Figaro</i> (Temporada 1, Episódio 3)	72

Figuras 23 e 24 - Sally pega Don no flagra em <i>Favors</i> (Temporada 6, Episódio 11)	76
Figuras 25 e 26 - Performance sexualizada e conflito geracional na festa surpresa de Don em <i>A Little Kiss</i> (Temporada 5, Episódios 1 e 2)	80
Figuras 27 e 28 - Conversa de surdos e confissão inesperada em <i>The Flood</i> (Temporada 6, Episódio 5)	84
Figuras 29 e 30 - Momento de iluminação final de Don Draper é a gênese para uma propaganda da Coca-Cola em <i>Person to Person</i> (Temporada 7, Episódio 14)	87
Figuras 31 e 32 - Os Drapers testemunham o assassinato televisionado de Harvey Lee Oswald em <i>The Grown Ups</i> (Temporada 3, Episódio 12)	97
Figuras 33 e 34 - Mudanças estéticas entre a primeira metade da série (<i>Babylon</i> , Temporada 1, Episódio 6) e a segunda metade (<i>A Little Kiss</i> , Temporada 5, Episódios 1 e 2) acompanham as mudanças de estilo da década de 1960	102
Figuras 35 e 36 - Os Beatles simbolizam as mudanças culturais da década em <i>Lady Lazarus</i> (Temporada 5, Episódio 8)	112
Figuras 37 e 38 - A disputa eleitoral entre Kennedy e Nixon espelha e comenta a disputa entre Don e Peter por meio da presença constante do aparelho televisivo em <i>Nixon vs. Kennedy</i> (Temporada 1, Episódio 12)	129
Figura 39 - O boletim de notícias interrompe a programação usual e se coloca no meio da conversa dos personagens em <i>The Grown Ups</i> (Temporada 3, Episódio 12)	135
Figura 40 - Funcionários da agência se aglomeram à procura de notícias em <i>The Grown Ups</i> (Temporada 3, Episódio 12)	135
Figura 41 - O luto nacional suspende momentaneamente as convenções sociais em <i>The Grown Ups</i> (Temporada 3, Episódio 12)	136
Figura 42 - Imagens da auto-imolação do monge Thich Quang Duc aparecem no horário nobre em <i>The Arrangements</i> (Temporada 3, Episódio 4)	150
Figura 43 - Cenas do envolvimento estadunidense no Vietnã aparecem mais e mais nos televisores na medida em que a década vai se passando (<i>The Summer Man</i> , Temporada 4, Episódio 8)	150

Figuras 44, 45 e 46 - Cenas da violência em torno da Convenção Democrata em Chicago invadem os televisores em <i>A Tale of Two Cities</i> (Temporada 6, Episódio 10)	153-154
Figuras 47 a 50 - Família e Nação se unem para ver o Homem na Lua em <i>Waterloo</i> (Temporada 7, Episódio 7)	167-168
Figura 51 - Pôster promocional da última parte da sétima temporada de <i>Mad Men</i>	170

SUMÁRIO

Introdução: Por que ainda falar sobre Mad Men?	1
1 - Melodrama, serialidade e alusão	7
Melodrama e a expressão das emoções internalizadas.....	9
Modo Melodramático na telinha: serialidade e afetividade.....	18
Um drama de superfícies: Mad Men e o melodrama doméstico.....	34
2 - "Um Homem é onde quer que ele esteja": performances de masculinidade em Mad Men	54
Masculinidade Hegemônica no Pós-Guerra: conformismo e repressão.....	55
Homens Loucos: masculinidade, performance e identidade em Mad Men.....	61
Ansiedades do passado, crises do presente.....	88
3 - Memória cultural, autenticidade e referencialidade na construção de um Passado	96
Estruturando ficcionalmente os anos 1960.....	98
Construindo uma década: referencialidade e anacronismo.....	105
Nostalgia, Autenticidade e Legitimidade: os sentidos da referência cultural.....	117
4 - A História na Telinha: o meio televisivo e Mad Men	126
Mediando a História pela Telinha.....	127
Aprendendo a Viver com a Televisão.....	142
Entre o cabo e o streaming: Reflexividade e o Fim de uma Era.....	157
Conclusão: Eras de Ouro da Televisão, mudanças industriais e o futuro da série televisiva	171
Referências Bibliográficas	176
Referências Fílmicas	191
Anexo I - Lista dos personagens de Mad Men citados	195
Família Draper.....	195
Sterling Cooper.....	195
Amantes de Don.....	195
Anexo II - Lista dos episódios de Mad Men	196
Temporada 1.....	196
Temporada 2.....	197
Temporada 3.....	199
Temporada 4.....	200
Temporada 5.....	202
Temporada 6.....	203
Temporada 7.....	205

Introdução: Por que ainda falar sobre *Mad Men*?

*Você é o produto. Você sentindo algo. É isso que vende.*¹

Em 19 de Julho de 2007, uma Quinta-feira, foi ao ar *Smoke Gets in Your Eyes*, o primeiro episódio de *Mad Men*, no canal a cabo estadunidense AMC, até então conhecido por seu repertório de filmes "clássicos". À primeira vista, o episódio parecia se encaixar bem com o resto do canal: a trama se passava em 1960, as referências culturais que fazia ressoavam com os filmes que o flanqueavam, e a cuidadosa reconstituição de época na *mise-en-scène* fazia o espectador se sentir que assistia a um filme de meados do século passado. Mas havia algo de estranho ali; as contradições sociais que constituíam esse mundo eram explícitas, o sedutor e atraente protagonista Donald Draper (Jon Hamm) era misterioso demais, parecendo esconder muito dos espectadores, e algo parecia prestes a explodir naquele imaculado universo ficcional.

Talvez tenha sido essa estranheza que incentivou os espectadores a continuarem assistindo a uma série de época sobre a indústria publicitária, à espera de uma solução para os mistérios que apresentava. Ou talvez tenha sido a reconstituição histórica rigorosa que os manteve ligados nos episódios seguintes, seduzidos e deslumbrados pelas superfícies brilhantes e pelos personagens impecáveis. Ou talvez ainda tenha sido o nome do seu criador, Matthew Weiner, estampado no material promocional da série junto com seu *pedigree* de produtor-executivo de *Os Sopranos* (David Chase, HBO, 1999-2007), que atçou os espectadores em luto após o fim daquela série paradigmática apenas um mês antes.

O que quer que tenha sido, *Mad Men* provavelmente surpreendeu telespectadores. Ao fim da primeira temporada, em 18 de Outubro, alguns mistérios tinham sido solucionados, outros se mantinham, e alguns novos foram adicionados. Por trás das superfícies atraentes e ternos bem caídos, os espectadores rapidamente encontraram desespero, ansiedade e insatisfação. E se havia alguma expectativa de entrada de um dinamismo próprio de algum gênero cinematográfico, como o filme de gângster em *Os Sopranos*, ela rapidamente caiu por terra. *Mad Men* era exatamente aquilo que apresentava: um melodrama que lentamente

¹ FOR Those Who Think Young. In: MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Direção de Tim Hunter. Estados Unidos: AMC, 2008. 48 min, son., color. Temporada 2, episódio 1. Série exibida pela Amazon Prime. Acesso em: 28/07/2023.

destrinchava seus personagens e o mundo em que viviam. Ainda assim, esses espectadores continuaram voltando, ano após ano e em números cada vez maiores, para essa série filmada em película (ao menos até a terceira temporada), que apresentava primor técnico cinematográfico, mas se revelava acima de tudo intensamente televisiva.

Em 17 de Maio de 2015, o último episódio de *Mad Men* foi ao ar nos Estados Unidos, já no prestigioso horário dominical das 22 horas da AMC. A situação agora era bem diferente. Se a série foi uma aposta de um canal a cabo de pacote básico que procurava se diferenciar dos competidores, ela era agora um fenômeno cultural, com um público fiel que incluía o então Presidente dos Estados Unidos,² tendo tido exposições públicas de seus episódios,³ festas privadas com temática da série e consagração crítica (ver GOODLAD et al, 2013, p. 21-24). Se a AMC procurava se diferenciar no oceano de canais a cabo estadunidense, tinha conseguido com sucesso se transformar em um dos principais canais da televisão dos Estados Unidos, rivalizando com canais *premium*, como a HBO, ao apresentar títulos como *Mad Men*, *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008-13) e *Walking Dead* (Frank Darabont, AMC, 2010-22). Além disso, havia uma diferença crucial entre a distribuição dos episódios em 2007 e em 2015: as primeiras temporadas tiveram distribuição internacional pelo modelo de *syndication*, enquanto que a partir de 2011 a série passa a ficar disponível globalmente no catálogo de uma plataforma de *streaming* online, então na Netflix, poucas semanas após sua exibição original nos Estados Unidos.

Entre o primeiro episódio em 2007 e o último em 2015, a transição digital transformou a televisão. Entre uma e outra *Mad Men*, que fazia e ao mesmo tempo contava a história da televisão, problematiza em seu universo diegético um terceiro modelo de televisão, mais antigo. Essa série, e esta tese, discorrem sobre essa coexistência entre presente e passado que permeia a trama da série, sua estrutura, temas e exibição.

Passados oito anos desde o fim da série, talvez você esteja se perguntando: por que ainda falar (ou escrever) sobre *Mad Men*? Desde seus primeiros anos a série foi objeto de discussão em textos de crítica, artigos acadêmicos, coletâneas e até mesmo uma conferência inteira.⁴ O rol de análises é tão vasto que qualquer trabalho que vá se debruçar sobre a série

² Ver: <https://www.businessinsider.com/obamas-mad-men-reference-in-state-of-the-union-2014-1>. Acesso em: 31/07/2023.

³ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1608200919.htm>. Acesso em: 31/07/2023.

⁴ A conferência, literalmente intitulada *Mad Men: The Conference*, ocorreu em Maio de 2016 na Middle Tennessee State University. Ver MARCELLUS, Jane. "Introduction: Where the Truth Still Lies". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 2-3.

deve primeiramente realizar uma seleção daquilo que será mais relevante. A pesquisa bibliográfica foi vasta e multidisciplinar, privilegiando artigos e livros que se concentrassem em *Mad Men*. Ao longo dela, foi ficando claro que se destacavam quatro coletâneas, lançadas entre 2011 e 2019, que dominavam as referências e análises sobre a série.

A bibliografia essencial sobre *Mad Men* usada aqui consiste então nessas quatro coletâneas: *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, editado por Scott F. Stoddart, reitor da School of Liberal Arts da Fashion Institute of Technology, State University of New York (2011); *Mad Men: Dream Come True TV*, editado por Gary Edgerton, professor de Comunicação e Artes do Teatro na Universidade Old Dominion (2011); *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style & the 1960s*, editado por Lauren Goodlad, Lilya Kaganovsky e Robert Rushing, todos professores na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (2013); e *The Legacy of Mad Men: Cultural History, Intermediality and American Television*, editado por Karen McNally, da London Metropolitan University, Jane Marcellus, da Middle Tennessee State University, Teresa Forde, da Universidade de Derby, e Kirsty Fairclough, da Universidade de Salford (2019). Já no campo da crítica jornalística, fiz uso principalmente das críticas realizadas por Matt Zoller Seitz, crítico de televisão na *New York Magazine*, que comentou todos os episódios da série à época do seu lançamento. Posteriormente reunidas em um livro (SEITZ, 2015), suas críticas oferecem um olhar apurado à trama de toda a série e com a vantagem de terem sido feitas no calor da hora, na primeira exibição; é uma entrada única para como a série estava sendo assistida no momento em que ia ao ar.

É evidente, vendo a lista de organizadores destas coletâneas, que a vasta maioria das análises de *Mad Men* saíram do mundo anglo-saxão, de autores estadunidenses, canadenses e britânicos, além de uma neozelandesa (DUNLEAVY, 2019). Das quatro coletâneas, apenas duas autoras se provam a exceção: a sul-africana Kristina Graour (2019) e a francesa Marjolaine Boutet (2019). Jane Marcellus apresenta uma lista exaustiva de todos os livros lançados sobre a série, e nela também predominam autores anglo-saxões (ver MARCELLUS, 2019, p. 3-5). Apesar da limitada diversidade cultural apresentada por esses olhares, considere essas quatro coletâneas o melhor *corpus* para analisar *Mad Men*, e a partir do qual foi ficando claro para mim o que me interessava falar sobre a série, aquilo que ainda faltava falar sobre ela.

Não que a produção acadêmica em torno dela seja marcada por faltas; pelo contrário, tendo sido quase um objeto obrigatório para estudiosos da televisão, a série produziu instigantes e fascinantes análises de autores renomados. Entre alguns dos nomes que analisaram *Mad Men*, e que figuram nas coletâneas estudadas, se destacam Kim Akass e

Janet McCabe, autoras do influente *Quality TV* (2007) e que se debruçaram sobre a representação de gênero na série (ver MCCABE; AKASS, 2011); Jeremy Butler, autor de *Television Style* (2010), que discute sua construção estilística (BUTLER, 2011 e 2013); Horace Newcomb, importante historiador da televisão estadunidense, que analisa como *Mad Men* representa uma geração que aprende a viver com a televisão em meados do século passado (NEWCOMB, 2011); e Lynne Joyrich, que já produziu importantes análises sobre o melodrama televisivo (JOYRICH, 1988), discute como a série comenta em sua trama seu próprio processo de produção (JOYRICH, 2013).

A discussão da ampla bibliografia sobre a série permitiu identificar os temas mais tratados pela produção acadêmica e apresentar diferentes visões sobre um mesmo tema. A leitura da bibliografia trouxe à tona algumas das principais questões que instigaram a análise de *Mad Men*: a representação das relações de gênero naquela quadra da história, como a série apresenta o contexto histórico no qual insere sua trama, sua crítica ideológica ao pós-guerra e ao Sonho Americano, as referências culturais que a informam e a estruturam, e o papel e legado de *Mad Men* na história da televisão. Esses temas me animaram a me debruçar sobre a série, quando também fui percebendo que havia ainda algo a ser discutido e analisado em cada um deles.

Quase todos os textos estudados para essa tese falam do peso do melodrama na série, mas apenas um (CROMB, 2011) de fato analisa como *Mad Men* faz uso de elementos melodramáticos em sua trama, e de uma forma um tanto ampla e genérica. Como o gênero do melodrama doméstico dos anos 1950, importante referência visual do período, é citado e usado ao longo das temporadas? Da mesma forma, a estrutura contínua da narrativa estimula o uso de elementos melodramáticos na trama, ajudando a organizar o tempo narrativo e intensificando os desenlaces e tensões do drama, e se aproximando das telenovelas, as populares séries latino-americanas, em geral estudadas em nicho específico. Como que isso ocorre na série? Se as relações de gênero em *Mad Men* são um tema incontornável para os autores das coletâneas, o foco é quase inteiramente sobre a representação das *mulheres* na série, como a posição da mulher na década de 1960 é destrinchada e criticada pela série. Mas e os homens de *Mad Men*? Como a figura altamente performativa do protagonista Don Draper destaca o caráter performático da virilidade e do domínio masculinos em cena? Diversos autores discutem como referências culturais dos anos 1960 animam a série; mas quais as funções que essas referências cumprem na estrutura da obra? Todos os trabalhos consultados falam sobre como essas referências dão autenticidade histórica à trama e também a comentam, mas, como pretendo sugerir, essas referências históricas não trabalham também

a favor da própria série, da sua própria posição no panorama cultural? Por fim, análises excepcionais foram feitas sobre a repercussão de *Mad Men* no panorama televisivo enquanto ia ao ar (ver SZALAY, 2013, e JOYRICH, 2013), mas agora que a série acabou, qual o seu legado para seu próprio meio? Tendo em vista que *Mad Men* termina no momento de consagração da distribuição audiovisual via *streaming*, seria a série um ponto final em um momento da história da televisão?

É a partir dessas perguntas que a presente tese se estruturou, tendo como norte analítico principal a percepção de que *Mad Men* comenta a partir do passado da sua diegese o seu próprio presente; a noção de um presente no passado, e um passado no presente, permeia tanto essa tese quanto a própria série. No primeiro capítulo, a partir de uma recuperação das raízes européias do melodrama no teatro burguês, com Raymond Williams, Peter Szondi, Ismail Xavier, Thomas Elsaesser e Christine Gledhill, analisarei o duplo papel que o melodrama cumpre em *Mad Men*, tanto na estrutura quanto por alusão. Por um lado, a série se estrutura, em consonância com outras séries dos anos 2000, em torno de uma articulação entre expansão diegética seriada e emocionalismo melodramático, criando a partir disso uma dinâmica afetiva que fomenta sua espectralidade e engajamento (como analisado por Linda Williams e Deirdre Pribram). Por outro, ela se utiliza de um gênero específico, o melodrama doméstico dos anos 1950, enquanto referência estética e ideológica. Nesse sentido, a série coloca em cena tanto o modo melodramático como um de seus gêneros, criando uma ponte entre eles.

O segundo capítulo trata das performances de masculinidade em *Mad Men*, usando como base as análises da representação das mulheres na série, mas invertendo seu objeto. Usando do conceito de Masculinidade Hegemônica, elaborado por Robert Connell e James Messerschmidt, discuto como a figura de Don Draper sintetiza os discursos ansiosos em torno da masculinidade estadunidense no pós-guerra, marcado tanto pela volta dos homens da Segunda Guerra e as consequentes mudanças do modelo da família nuclear heterossexual, como discutido por Talcott Parsons e Paul Preciado, quanto pela crescente paranoia e anticomunismo dos anos do macarthismo, conforme analisado por K.A. Curdileone. Ao destacar a performatividade do modelo que usa para ascender socialmente, Draper acaba por também destacar a performatividade inerente aos modelos sociais de gênero, que aflige homens tanto no passado que retrata quanto no presente em que vai ao ar.

Já o terceiro capítulo se debruça sobre o rol de referências históricas e culturais que surgem ao longo da série, ou seja, sobre a relação entre História e trama que entra em cena em *Mad Men*. Uma análise detalhada do uso dessas referências deixa claro que a série trata

menos dos eventos históricos em si e mais da memória cultural em torno deles, ou seja, como suas representações culturais criam novos sentidos e memórias para os indivíduos que se engajam com elas. Isso dá novos sentidos para a "nostalgia" que diversos autores dizem animar a série (ver, por exemplo, STODDART, 2011; SPRENGLER 2011; GRADY, 2011; ONO, 2013), mas que, creio, apresenta uma qualidade mais reflexiva e distanciada do que percebida por eles. Fazendo uso de autoras como Marita Sturken, que analisa como as memórias dos veteranos da Guerra do Vietnã foram influenciadas pelos filmes sobre a guerra, e Svetlana Boym, que realiza uma profunda e detalhada revisão histórica da noção de nostalgia, fica claro que essas referências na série dizem muito sobre como ela quer se posicionar frente a essa memória, como ela quer trabalhar com ela e se legitimar por meio daquilo que cita em cena.

O último capítulo trata da relação que *Mad Men* estabelece com a própria televisão. Colocando sua trama ao longo dos anos 1960, a série retrata tanto uma geração que aprende a "viver com o meio", conforme ilustrado pela obra de Lynn Spiegel, como uma televisão que chega à sua maturidade, que amadurece os diferentes papéis que ela pode assumir frente à sociedade (NEWCOMB, 2011). Mas a série também usa desse retrato de época para comentar sobre sua própria televisão, sobre a indústria televisiva no momento em que vai ao ar, e sobre sua própria produção. E por estar historicamente localizada na passagem da distribuição por cabo para a distribuição por *streaming* online, acaba por também sinalizar a passagem para outro momento da história desse meio. Tratarei mais desse ponto final, e o que ele tem a nos dizer sobre o futuro da televisão sob a égide do *streaming*, na conclusão. Passado no presente e presente no passado permeiam essa análise, que ao seu fim percebe que *Mad Men*, ao falar dos dois, também está pensando no seu futuro.

Por fim, alguns pontos quanto ao texto. Boa parte das referências bibliográficas utilizadas são de língua inglesa, e majoritariamente de autores estadunidenses. Dessa forma, todas as traduções realizadas ao longo desta tese são de minha autoria (incluindo aqui citações de falas dos episódios). Ao longo do texto referencio diversos personagens e episódios, o que pode porventura confundir o leitor, apesar das minhas melhores intenções. Para facilitar a leitura, o anexo I lista as personagens principais e recorrentes de *Mad Men* e seus intérpretes; há também em anexo uma lista com todos os episódios por temporada.

1 - Melodrama, serialidade e alusão

Um executivo, ao fim do expediente, copo de uísque na mão, convida sua colega e ex-amante para tomar um drinque em sua sala. Lá, se declara para ela, diz que a ama e que deveria tê-la escolhido, e não a esposa, no passado. Ela sorri, e frente à essa declaração de amor confessa que poderia tê-lo forçado a escolhê-la se quisesse, mas não o quis. "Como assim?" ele pergunta, ainda sorrindo. Ela respira fundo, e com olhos marejados e voz quebradiça diz que ficou grávida dele, teve seu filho e o deu para adoção. O executivo fica em choque. Ela explica que queria outras coisas, tenta dar voz para seus motivos, mas a resposta dele é somente: "Por que você me contaria isso?" Ela sorri de novo, pede desculpas e o deixa sozinho. O plano final é o executivo, que tinha começado a sequência sorrindo apaixonado, olhando para o lugar onde sua ex-amante estivera sentada, lágrimas escorrendo pelo seu rosto.

Uma trama de um romance extraconjugal entre um executivo e uma então secretária, resultando em um filho ilegítimo secreto, a forma como a revelação ocorre, no mesmo sofá onde o romance havia sido consumado, e ao final de um episódio que gira em torno de noções de confissão e "falar a verdade", a ênfase nas lágrimas, na voz quebradiça e na dificuldade das personagens em colocar em palavras os seus sentimentos. A cena estruturada em torno da emoção melodramática, com sua ênfase na relação extra-conjugal e na identidade de uma criança bastarda encaminhada pela mãe para adoção sem o conhecimento do pai, poderia facilmente se encaixar em uma novela ou uma *soap opera*. Os elementos melodramáticos que estruturam a cena e a dotam de carga emocional são normalmente entendidos como parte desses produtos televisivos considerados menores, de apelo massivo, chamados inclusive de "melodramas televisivos" (DORCÉ, 2013).

Mas ela é a penúltima cena do final da segunda temporada de *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-15), série norte-americana parte do panteão de *high-end dramas* que qualifica a chamada "Era de Ouro da Televisão Americana".⁵ Sua própria produção já se preocupava fortemente em qualificá-la, desde o início, como um produto televisivo à parte, e a forma como a série era publicizada desde a primeira temporada procurava lhe dar

⁵ O termo, tão onipresente quanto vago, anima as discussões em torno da produção seriada americana dos anos 1990 para frente, sendo bastante popular na imprensa americana especializada em televisão. Ver: LUCAS, 2014; PICHARD, 2011; REESE, 2013; SEPINWALL, 2013; THOMPSON, 2013. Ver também a conclusão desta tese.

credibilidade como um "drama autoral", um produto televisivo sofisticado e inteligente para um público igualmente sofisticado e inteligente (ver EDGERTON, 2019, p. 21). Um produto sofisticado, inteligente, e melodramático? Poderia uma série "séria", preocupada em se legitimar como um produto de alta cultura, ser melodramática?

A literatura que caracteriza *Mad Men* e outras séries como "Televisão de Qualidade" (ou "Terceira Era de Ouro da Televisão") marca o surgimento de uma literatura especializada internacional atenta à intensificação da produção de séries, com padrões de produção e linguagem semelhantes aos do cinema. Diversas formulações sobre o que distinguiria essa forma seriada do restante da história da televisão foram feitas nos últimos anos, sendo a mais difundida delas que séries contemporâneas se distinguem por uma "narrativa complexa" (MITTELL, 2012; 2015) que articula de formas inovadoras arcos seriados e episódicos ao longo das temporadas.⁶

Porém, ao longo da última década foi sendo desenvolvida uma outra linha de análise dessas séries contemporâneas, percebendo que muito do que se dizia de "complexo" se devia a usos particulares e autorais de estruturas e elementos melodramáticos nesses títulos. Linda Williams (2012, 2014, 2018) é a maior proponente dessa linha de análise. Analisar o modo melodramático de produtos televisivos não é particularmente uma novidade, como nos casos das telenovelas latinoamericanas (MARTIN-BARBERO; REY, 2001; XAVIER, 2003; DORCÉ, 2013) ou das *soap operas* americanas (GLEDHILL, 1992), mas apontar os usos do melodrama em séries americanas de horário nobre, de alta produção e de intenções "realistas" promove uma virada teórica no campo de estudos televisivos, destacando o parentesco entre produtos televisivos de "alta" e "baixa" cultura, e contribuindo para repensar o "grande divisor" (HUYSSSEN, 1986) que glorifica uma suposta alta cultura realista e desqualifica uma baixa cultura melodramática.

Os trabalhos de Linda Williams, entre outras autoras (como por exemplo PRIBRAM, 2018), fazem uma convincente argumentação da importância de se atentar para os usos do modo melodramático em produtos televisivos em geral e em séries americanas contemporâneas em particular, e é isso que vemos quando analisamos os usos do melodrama em *Mad Men*. Ao longo de suas sete temporadas a série faz uso de elementos melodramáticos para desenvolver suas tramas, aprofundar seus personagens, retratar a década em que insere sua diegese e articular os destinos dos personagens aos eventos históricos daquele período, comentar reflexivamente sobre seu próprio meio, e até mesmo como forma de se legitimar

⁶ Uma outra formulação similar pode ser encontrada em DUNLEAVY, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. Nova York: Routledge, 2018.

como produto de alta cultura. É essencial, portanto, analisar e interpretar esse uso, e é isso que farei ao longo deste capítulo. Pois *Mad Men* não apenas importa certos elementos melodramáticos para dentro de sua estrutura como também é consciente deles, fazendo alusão a um gênero melodramático específico (o melodrama doméstico dos anos 1950) como forma de historicamente localizar a trama, criticar o período histórico retratado, e trazê-lo de volta ao seu próprio presente.⁷

Melodrama e a expressão das emoções internalizadas

Começamos, contudo, com a formação do melodrama após a Revolução Francesa e a partir da combinação de dois traços importantes do drama europeu: o Drama Burguês do século XVIII e as tradições performáticas que ocorreram pelas ruas da Europa desde a Idade Média.

Pode-se dizer, de forma um tanto generalizada, que a história do teatro europeu da Antiguidade até o século XVIII é a história da individuação dos personagens.⁸ Tal processo se inicia com a secularização da tragédia, levando à emergência de novas ideias morais e metafísicas que, de acordo com Raymond Williams, "exercem pressão sobre toda a concepção de ação trágica" (2002, p. 52). Essa secularização começa já na Idade Média e adentra a Renascença, na medida em que, com a eliminação formal do coro, o caráter coletivo das ações dos personagens, sua importância para a sociedade como um todo, se torna cada vez mais dependente de sua posição social, enfatizando no texto trágico "a queda de homens famosos" (*idem*, p. 42). As motivações dos personagens se individualizam, saindo do campo divino e descendo ao campo dos desejos humanos, e a qualidade trágica de seus destinos não recai mais em suas ações, e sim no lugar que ocupam na sociedade. Em um sentido geral, a ideia de tragédia "deixou de ser metafísica e tornou-se crítica", um traço de estilo, algo que se completa com o advento do Neoclassicismo do século XVIII (*idem*, p. 46).

Teóricos dramáticos neoclássicos postulam como regra fundamental do drama sua separação entre tragédias de heróis nobres e comédias de homens comuns, o que em um mundo aristocrático significa uma divisão entre peças trágicas sobre a nobreza e peças cômicas que satirizam burgueses. E é justamente contra essa cláusula dos estados que os teóricos do drama burguês irão desenvolver suas próprias formulações no século XVIII,

⁷ Há um paralelo possível de ser feito com *Twin Peaks* (David Lynch e Mark Frost, ABC, 1990-1), que se utiliza do melodrama da *soap opera* como forma de comentário da sua própria trama e sua condição de produto televisivo (CAPANEMA, 2016), e posteriormente em sua nova continuação, *Twin Peaks: The Return* (David Lynch e Mark Frost, Showtime, 2017), firmemente coloca esse forma televisiva melodramática no campo do passado da trama.

⁸ E, a partir de fins do século XIX, a história da crise dessa individualidade.

representando dramática e didaticamente a ideologia e organização social burguesas e levando à formalização de traços centrais do melodrama: a *sentimentalidade* e o *espaço familiar* do lar privado.

Dois importantes dramaturgos para a formalização do drama burguês são o inglês George Lillo e o francês Denis Diderot, ambos do século XVIII. Em sua obra mais famosa, *O Mercador de Londres*, Lillo irá desenvolver a partir da figura de Maria, personagem abnegada que nunca declara seu amor (correspondido) pelo protagonista Barnwell, o que Peter Szondi chama de sentimentalismo (2004, p. 83). Maria ama Barnwell, porém, mesmo sem saber se ele a ama ou não, reprime essa paixão às custas de seu próprio bem-estar; passa toda a peça em um perene estado de melancolia. O sentimentalismo que caracteriza o sacrifício feito em função de uma disposição altruísta, como ato de sua própria vontade e em nome de uma ética puritana, se tornará caro ao drama burguês e posteriormente ao melodrama.⁹ Para Szondi, esse é o fundamento de uma figura sentimental que será central em textos dramáticos posteriores:

Sentimentalidade é a expressão do tabu em que se transforma todo conflito entre os membros de uma família. O conflito é negado, pois cada um está convencido da bondade do outro. Mas a recusa do conflito significa somente a sua passagem para o íntimo do sujeito [...]. A consequência é sofrimento, melancolia.¹⁰

Essa sentimentalidade, que em nome da união impediria a manifestação dos conflitos familiares, será central quando atravessamos o Canal da Mancha e observamos o desenvolvimento francês do drama burguês nas mãos de seu maior entusiasta, Denis Diderot. Diderot aprende de Lillo as vantagens formais do sentimentalismo e irá fortemente aplicá-lo em seus dramas domésticos. Pois se *O Mercador de Londres* é um drama burguês porque “ensina a ideologia burguesa da ascese intramundana”, as obras dramáticas de Diderot¹¹ são burguesas porque representam uma nova forma social própria da burguesia: “a pequena família patriarcal” (SZONDI, 2004, p. 118).

Na França absolutista pré-revolucionária, a unidade da pequena família patriarcal assume o caráter de refúgio contra o arbítrio aristocrático presente no espaço público, e nas peças de Diderot isso se apresenta como uma verdadeira “utopia real”, onde o burguês pode

⁹ Em Maria, ao contrário do protagonista Barnwell, "destaca-se o sacrifício que a ascese intramundana requer do ser humano", mostrando o quão caro se paga no puritanismo para resistir à tentação (SZONDI, 2004, p. 82). Além disso, deve se destacar que Lillo irá localizar esse altruísmo puritano justamente em uma mulher, estimulando a criação da longa linhagem de mulheres sofredoras do melodrama.

¹⁰ SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês* [século XVIII]. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 83.

¹¹ São duas, *O Filho Natural* e *O Pai de Família*.

se refugiar e ainda assim “certificar a impressão de que a natureza humana é boa” (*idem*, p. 132). Diferentemente da Inglaterra, onde o burguês já tinha há mais de um século firmado sua presença e poder no espaço público, na França isso só ocorreria no fim do século XVIII por meio da Revolução e do Terror.

É dessa forma que, na Inglaterra e na França, o drama formaliza o processo social de privatização da vida, exaltando a vida doméstica familiar e condutas pessoais virtuosas por meio de um alto grau de sentimentalismo que norteia as relações e reprime os conflitos.¹² Esse sentimentalismo tem como efeito desejado uma didática moral e exemplar para os seus espectadores:

O espectador será levado a agir de acordo com o bem pela demonstração das consequências do bem e do mal. E além disso, no interior da própria ação, as próprias personagens serão capazes de igual reconhecimento e mudança. Assim, a catástrofe trágica ou conduz seus espectadores na direção do reconhecimento e da resolução moral, ou pode ser inteiramente evitada, por meio de uma mudança de ideia ou sentimento.¹³

O virtuosismo dos personagens, mesmo que fruto de uma bondade natural, não é mais pressuposto como parte de seu caráter como no Neoclassicismo, mas deve ser comprovado por suas *ações*.¹⁴ Como Dorval, o alter ego de Diderot, afirma em suas *Conversações*, não se deve fazer personagens virtuosos, mas “colocá-los em circunstâncias que os tornem espirituosos” (DIDEROT, 2008, p. 117). É a partir do exemplo (ou, no caso de Lillo, no contraexemplo) dos personagens que agem virtuosamente frente às suas adversidades que o drama burguês irá ensinar sua ideologia a seus espectadores.

É desse didatismo moral e sentimental do drama burguês que nasce o melodrama do século XIX. Para Thomas Elsaesser, em uma das primeiras análises teóricas sobre o melodrama, são os elementos da “interiorização e personalização do que são primordialmente conflitos ideológicos” do drama sentimental que levam à formalização do gênero teatral (ELSAESSER, 1987, p. 46). Para Peter Brooks, um dos teóricos mais importantes sobre o desenvolvimento do modo melodramático nos teatros europeus, o melodrama “almeja tornar o mundo *moralmente legível*, soletrando suas forças e imperativos éticos em grandes e garrafais personagens” (1995, p. 42, ênfases minhas). Num mundo em que imperativos éticos

¹² O processo social de privatização da vida e o advento da esfera íntima como elemento central da vida social moderna são analisados em SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 53.

¹⁴ Ocorre, então, um retorno em parte à acepção aristotélica de tragédia, definida como “imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de *agentes*” (ARISTÓTELES, 1973, p. 449, ênfases minhas), com a diferença que agora os destinos não são divinos e imutáveis, mas dependentes da ação dos homens.

foram sentimentalizados, “passaram a ser identificados com estados emocionais e relações psíquicas” (*idem, idem*), a solução foi apostar em um “modo de *alto emocionalismo e rígido conflito ético*” (*idem*, p. 12, ênfases minhas).

Dessa forma, pode-se dizer que o melodrama pega do drama burguês do século XVIII sua temática e sua força motriz formal sentimental, e as leva ao limite. Brooks reconhece a importância específica de Diderot, afirmando que suas obras dramáticas “possuem a ‘sublimidade’ precisa da retórica melodramática: a articulação enfática de simples verdades e relações, a clarificação de um sentido cósmico moral dos gestos cotidianos” (1995, p. 13-4). Contudo, o autor vê também um distanciamento formal do melodrama em relação ao “drama sério diderotiano”, afirmando que a estética de Diderot “não dá indício das dimensões heroicas do melodrama, sua manifesta excitação” (*idem*, p. 83-4).

Apesar de legar um repertório de personagens-tipo, artifícios de trama, estruturas retóricas e os conflitos dramáticos tirados da figura central da família, o drama sentimental do século XVIII não criou o melodrama. Falta para a equação a entrada no palco de tradições performáticas e técnicas de espetáculo que floresceram desde a Idade Média na Europa, principalmente em contextos populares, fora dos palcos teatrais.

Na Inglaterra e na França do século XVIII, o teatro, sendo o palco principal da disputa pela hegemonia ideológica entre aristocracia e burguesia, era sujeito a forte censura estatal. Patentes Reais eram concedidas a apenas dois ou três teatros, que tinham monopólio do repertório dramático “oficial” e poder de censura sobre todas outras formas de entretenimento “ilegítimo”. Como o monopólio destes teatros centrava na atuação de peças, definidas pelo seu uso de diálogo, o desenvolvimento de antigas formas populares de teatro se tornou uma forma de teatros menores evadirem as restrições oficiais e consolidarem o seu próprio repertório dramático.

A proibição do diálogo falado nos palcos populares levou ao desenvolvimento de três importantes aspectos do que viria a ser conhecido como melodrama: *espetáculo* se tornou a área mais fácil de se desenvolver sem cair no problema da fala, levando a produções cada vez mais sofisticadas, com figurino variado e elaborado, cenários exóticos, e efeitos especiais. *Tradições performáticas*, como formas antigas de mímica, pantomima, harlequinato, ginástica, acrobáticas e balada incrementaram o espetáculo. Por fim, a *sonoplastia*, com ruídos e interjeições, e principalmente a *música*, já importante no teatro, se tornam um meio de subsistência tanto estético quanto legal, já que seu uso permite a inserção de elementos vocais e verbais. Junto com a música, a apresentação de placas explicativas, além de bandeiras e banners abertos em certos momentos para revelar textos escritos, ajudam a inserir

no palco informações explicativas que dão sentido à ação quando os diversos outros recursos não-verbais não conseguem.¹⁵

Dessas duas vertentes do teatro europeu nasce o melodrama. Por um lado, o drama burguês lega aos palcos a ênfase em um didatismo moral, uso do sentimentalismo e valorização do espaço doméstico familiar, centrais à "legibilidade moral" do melodrama; por outro, as tradições não-orais da performance de rua legam um repertório central para a formulação do que Brooks chama de "texto da mudez" (1995, capítulo 3) com que o melodrama engendra suas doses de pathos e ação.¹⁶

Se o melodrama passa a dominar os palcos europeus populares ao longo do século XIX, ele também será essencial no advento do cinema narrativo no início do século XX, na medida em que se mostra muito útil para uma indústria cinematográfica em busca de uma linguagem popular e "muda", e se estabiliza como um gênero muito popular e prolífico até a crise do cinema clássico. Nesse mesmo momento, em que também as sociedades ocidentais viram a presença cotidiana do drama aumentar, saindo do palco e das telas para ganhar a vida (WILLIAMS, 1989), abordagens teóricas sobre melodrama passaram da consideração de um gênero específico, tal como classificado no interior da indústria cultural para reafirmar expectativas, para ser interpretado como um modo dinâmico e expansivo de expressão que perpassa gêneros e mídias. Uma discussão sólida dessa passagem, que implica o reconhecimento de dimensão melodramática no cinema em sintonia com esforço de aliar potencial crítico e potencial de público, está na análise detalhada de Christine Gledhill (1987). Há também o trabalho de Ismail Xavier em torno de Nelson Rodrigues e Gilberto Braga (2003), onde o mesmo panorama teórico é aplicado ao cinema e à televisão brasileira.

Mesmo com todas as transformações midiáticas e dramáticas que separam os palcos do século XIX com as múltiplas telas do século XXI, ainda se mantém os dramas privados que usam do sofrimento de seus personagens para delinear justiça e injustiças mundanas, onde "o social deve ser expressado como pessoal" (GLEDHILL, 1987, p. 29). Em um mundo continuamente desestabilizado, onde a ambição pós-iluminista de domar o mundo pela compreensão intelectual é contraposta com as suas frustrações, o impulso central do

¹⁵ Para uma análise mais detalhada da articulação entre drama sentimental e tradições performáticas no nascimento do melodrama, ver GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation". In: GLEDHILL, Christine. (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 16-18.

¹⁶ Mudez aqui não é sinônimo de silêncio, já que a ausência de diálogos falados não significa a ausência de ruídos, música e outros elementos vocais e sonoros que compõem a expressividade da cena para além do que é (ou não) verbalmente falado (ver RODRIGUES, 2020).

melodrama se encontra em “forçar sentido e identidade das inadequações da linguagem” (*idem*, p. 33).

Tal força advém justamente do momento do nascimento do melodrama, no mundo em revolução e desencantamento do século XIX. Quando “a explicativa e coesa força do mito sagrado perde seu poder, e suas representações políticas e sociais perdem sua legitimidade” (BROOKS, 1995, p. 15-16), o melodrama teatral passa a oferecer “matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável”, formalizando um imaginário “que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*” (XAVIER, 2003, p. 91). Há, portanto, uma dupla relação entre o advento da subjetividade moderna e o desenvolvimento da imaginação melodramática, que “vem a atender, *como sintoma e instrumento*, às ansiedades deste novo contexto histórico” (BALTAR, 2019, p. 95, ênfases minhas).

Em seu impulso de tornar tudo visível, em seu imperativo de dizer tudo, expressar tudo, o melodrama costuma se utilizar de mecanismos narrativos que contraditoriamente criam um “bloqueio à expressão”, obrigando a criação de formas alternativas para esclarecer os riscos dramáticos (GLEDHILL, 1987, p. 30). Entra então em cena a expressão corporal e não-verbal dos sentimentos dos personagens, que consegue transmitir aos espectadores “sentidos que não conseguem ser gerados pelo código da linguagem” (BROOKS, 1995, p. 72), e o espetáculo, as polarizações morais e os reversos da fortuna acabam participando também do esforço em identificar e destacar o que está em jogo no drama.

É preciso aqui, para Ismail Xavier, “afetar o espectador, ‘ganhá-lo’ para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil” (2003, p. 94). Ou seja, os recursos dramáticos e expressivos usados no melodrama tem como meta maior afetar o espectador, e como no drama burguês, expressar emocionalmente (tanto nas emoções dos personagens quanto nas emoções suscitadas nos espectadores) sua visão de mundo. É nesse sentido que entra o caráter excessivo das simbolizações melodramáticas:

Estruturar a narrativa a partir do excesso implica propor uma relação de *engajamento*, mais que de identificação. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, *sentimental e sensorialmente vinculado a ela*.¹⁷

Essa tensão entre não conseguir dizer e precisar dizer tudo é visível na cena descrita no início deste capítulo, a confissão da ex-amante Peggy (Elizabeth Moss) para o executivo

¹⁷ BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, p. 93, ênfases minhas.

Peter (Vincent Kartheiser) em *Meditations in an Emergency* (Temporada 2, Episódio 13). Antes dela, grande parte do episódio já gira em torno do imperativo da confissão, do "falar a verdade"; especialmente no caso da trama de Peggy, que começa o episódio insistindo que Peter seja honesto sobre a perda de uma conta, e que no meio dele é pressionada por um padre a confessar, se não quiser ir para o inferno. Quando finalmente chegamos na cena da confissão, Peggy está relaxada e tranquila, e quando Peter a convida, charmoso, para beber um drink, ela aceita com prazer. Na medida em que a conversa avança, e ele passa a se declarar para ela, seu semblante vai mudando, a cara ficando tensa, como se a consciência do peso da confissão a pressionasse. Mesmo quando consegue articular, por fim e com clareza, sua confissão ("Você me engravidou. Eu tive o seu bebê. E eu o dei para adoção"), ela precisa se repetir, pois Peter a não entende. Quando ele repete que não entende, ela tenta dar vazão para seus sentimentos:

Bem, um dia você está lá, e de repente há menos de você. E... você se pergunta para onde essa outra parte foi. Se está em algum outro lugar, se está em algum lugar dentro de você. E você fica pensando: [voz baixa] "talvez eu a consiga de volta". [Pausa] E aí você percebe... Que ela só se foi.¹⁸

O recurso à metáfora permite que o conteúdo manifesto na fala não gire em torno do filho bastardo, do segredo de seu nascimento, e de seu destino desconhecido (do que ela fala que se foi? Seu filho? Suas expectativas de vida antes desse trauma? Seu amor por Peter?). O que acaba por se expressar na fala, no próprio texto e na atuação de Elizabeth Moss, com olhos marejados, voz quebradiça e pausas para respirar, é seu sentimento de perda e do *vazio* que fica como consequência.

O que é transmitido, por fim, são as emoções contraditórias em relação à maternidade que moldam essa personagem, e essas emoções acabam sendo replicadas nos espectadores, que assistem a cena com angústia no peito pois, como veremos, já sabíamos do *affair*, do filho bastardo e do trauma do abandono. Isso também ocorre na performance de Vincent Kartheiser como Peter Campbell. Se no início da cena ele está sorrindo, charmoso e eloquente em sua declaração à Peggy, após a confissão dela tudo que consegue dizer é que "não entende"; afirmar que ela "não pode estar falando sério"; e enfim perguntar porque ela "contaria isso para ele". O plano final da cena é Peter em meio primeiro plano, olhando fixamente para onde Peggy estava sentada, lágrimas escorrendo pelo seu rosto, enquanto ela

¹⁸ MEDITATIONS in an Emergency. In: MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Direção de Matthew Weiner. Estados Unidos: AMC, 2008. 48 min, son., color. Temporada 2, episódio 13. Série exibida pela Amazon Prime. Acesso em: 30/03/2023.

passa por trás dele, coloca a mão em seu ombro, e vai embora. Ao recorrer ao "choro inarticulado" de Peter e ao gesto de Peggy, o plano final é capaz de comunicar aquilo que a fala falha em transmitir, fazendo uso de recursos de central importância na performance melodramática

[p]ois eles marcam um tipo de falha ou lacuna no código, o espaço que marca sua inadequação em transmitir toda uma carga de significado emocional. No silêncio dessa lacuna, a linguagem da presença e imediatez, a linguagem primordial, renasce.¹⁹

¹⁹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995, p. 67.



Figs. 1 e 2: Uso de elementos do melodrama para expressão da carga emocional em *Meditations in an Emergency* (Temporada 2, Episódio 13).

Modo Melodramático na telinha: serialidade e afetividade

Vimos como o "peixe escorregadio" do melodrama, para pegar emprestado a metáfora de Henry James (e citado em WILLIAMS, 2012, p. 524), se desenvolve no meio teatral e se espalha por diversos gêneros e mídias, mas como ele acaba chegando no meio televisivo?

Falar de melodrama na televisão quase imediatamente traz à mente telenovelas latinoamericanas e *soap operas* estadunidenses, formatos televisivos comumente vistos como sinônimos de cultura de massas, de baixa cultura. O caráter melodramático visto como inerente à telenovela, inclusive, é apontado como algo pejorativo por roteiristas brasileiros preocupados em "elevar" a telenovela nacional, procurando um realismo que os distinguisse do "melodrama mexicano" (ORTIZ *et al*, 1988 *apud* HAMBURGER, 2013a, p. 422).²⁰

No caso das *soaps* estadunidenses a situação é algo similar: o formato de seriados diurnos, com narrativa contínua, algumas diárias, de vários anos de duração e principalmente voltados a donas de casa costuma ser visto como melodramático. Contudo, essa classificação genérica é posta em questão nos anos 1980 por teóricos preocupados em destacar o realismo desses títulos, como Marion Jordan (1981), Robert Allen (1985) e mesmo Ien Ang (1985).²¹ De acordo com Linda Williams e Christine Gledhill, de início o formato não era em si melodramático, com raízes mais próximas à literatura doméstica feminina e uma ênfase na conversa e não em "ação, pathos, emoções e suspense" (WILLIAMS, 2018, p. 174). Mas, na medida em que se estabelece "como uma forma estética independente, certas características temáticas e formais a tornaram *propensa à melodramatização*" (GLEDHILL, 1992, p. 104, ênfases minhas):

Sem "temporadas", e com "nenhum fim à vista", essas instâncias extremas de narração contínua continuaram *lutando para gerar e regenerar interesse*, e no processo se tornando cada vez mais melodramáticas.²²

Se nos Estados Unidos é a duração quase interminável das *soaps* que as tornam melodramáticas, na América Latina a tradição melodramática se faz presente desde o início, com os primeiros títulos na década de 1950 introduzindo um cânone advindo da radionovela como "princípio guia para essas narrativas românticas" (DORCÉ, 2013, p. 254). De acordo

²⁰ Similarmente, roteiristas estadunidenses também insistem que o que distingue sua produção é seu caráter realista (ver WILLIAMS, 2014, p. 107-136).

²¹ Christine Gledhill faz uma útil revisão bibliográfica do argumento desses autores (ver GLEDHILL 1992, p. 103).

²² WILLIAMS, Linda. "World and Time: Serial Television Melodrama in America". In: WILLIAMS, Linda; GLEDHILL, Christine (ed). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 174, ênfases minhas.

com o autor mexicano André Dorcé, aqui a telenovela promoveu um feliz casamento entre a temática da modernização tardia do subcontinente, os traumas que isso promove, e uma estrutura melodramática "que governa a potência narrativa e estética das telenovelas", lhes dando "um tipo distinto de 'coerência emocional'" (*idem*, p. 250). Mesmo no caso brasileiro, em que seus autores faziam um esforço consciente para se diferenciarem do que viam como melodrama excessivo de nossos vizinhos, para Esther Hamburger nossa telenovela se distingue por "misturar conhecidas estruturas melodramáticas com referências a eventos contemporâneos e em lugares reconhecíveis", em seu contínuo processo de "dramatização de processos contemporâneos de mudança social" (HAMBURGER, 2019, p. 369):

Em busca de "realismo", autores brasileiros criaram alternativas nacionais para substituir o que consideravam ser fórmulas dramáticas importadas e vulgares; a versão nacional do gênero iria introduzir referências a processos contemporâneos de "modernização", *aumentando o escopo das convenções melodramáticas*.²³

Se a discussão sobre a presença de elementos melodramáticos em *soap operas* e telenovelas é ampla e avançada (além da bibliografia já citada, ver MARTIN-BARBERO; REY, 2001; LOPES, 2004; XAVIER, 2003), no caso das séries de "alto valor de produção" da televisão a cabo americana a situação é outra. O campo de estudos televisivos que se debruça sobre essas séries é marcado por teorias em torno de inovações narrativas como "novidade conceitual, personagens centrais moralmente ambíguos e narrativa complexa", sendo a última a palavra de ordem maior do momento (DUNLEAVY, 2019, p. 47). Na contramão dessa discussão, Linda Williams vem na última década defendendo que todas as características alardeadas como novidades introduzidas pela TV a cabo a partir dos anos 1990 são desenvolvimentos do modo melodramático, e como alguns dos títulos mais falados das últimas décadas na verdade devem mais ao melodrama do que seus autores querem acreditar.

O caso mais conhecido do esforço da autora é *On the Wire* (2014), livro em que Williams se debruça sobre a recente série televisiva *The Wire* (David Simon, HBO, 2002-08), considerada um dos marcos da Televisão americana recente e objeto de grande aclamação crítica. Centrada em um grupo de policiais e sua investigação do tráfico de drogas em conjuntos habitacionais de Baltimore, ao mesmo tempo em que lida com o ponto de vista dos traficantes e dos viciados, das crianças que crescem no meio da violência, dos professores que tentam inutilmente ensiná-las, e dos trabalhadores de classe média baixa que vivenciam a

²³ HAMBURGER, Esther. "Telenovelas, Gender and Genre". In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; MCLAUGHLIN, Lisa (Org.). *The Routledge Companion to Media & Gender*. Londres: Routledge, 2013a, p. 422, ênfases minhas.

perda da segurança de seus empregos e a recaída na criminalidade, ela promove um panorama da cidade em meio à desesperança de sua população carente e à indiferença de suas instituições.

A qualidade da série foi tão exaltada que chegava a ser dissociada mesmo de seu próprio meio, com o criador David Simon insistindo que *The Wire* não era simplesmente uma série policial, mas algo muito superior ao estilo de Moby Dick ou mesmo de tragédias gregas (WILLIAMS, 2012, p. 534). Contudo, Williams demonstra que ao mergulhar fundo em seus personagens sem fazer a constatação de suas virtudes ou maldades individuais “a causa final de desenlaces narrativos”, a série realiza uma “inusitada virada das convenções melodramáticas” (WILLIAMS, 2014, p. 2), orquestrando “grandes reconhecimentos de virtude de formas mais sutis e interinstitucionais” (WILLIAMS, 2012, p. 536). Ao dramatizar a necessidade (e dificuldade) de reforma dentro de cada instituição retratada, o melodrama da série “opera ao mesmo tempo no nível pessoal e institucional” (*idem*, p. 5), tecendo uma trama sobre “indivíduos que lutam contra instituições monolíticas e que, no máximo, podem comemorar pequenas vitórias” (WILLIAMS, 2014, p. 119).

Para Linda Williams, a noção de *tempo estendido* é central para se compreender a recente produção seriada estadunidense, entendida como uma “adaptação do familiar drama episódico semanal em uma forma mais ‘cumulativa’ e serial de narração” (WILLIAMS, 2012, p. 531).²⁴ O tempo estendido possibilitado pelos vários episódios de uma série permite a trama se alongar e organizar de diferentes formas o “adiamento do prazer da resolução narrativa”, dando espaço para o desenvolvimento de “subtramas cada vez mais complexas” (WILLIAMS, 2018, p. 170; procedimento esse em comum com a telenovela latinoamericana). Essa expansão contínua do universo diegético, e articulação em partes da história, estimula o melodrama e aprofunda a relação afetiva dos espectadores com a série:

Tempo estendido, tempo retomado, tempo manipulado, são todos ingredientes básicos das fortes emoções geradas pelo melodrama, porque o melodrama, fundamentalmente, quer que nós *nos importemos* com seus protagonistas. Quanto

²⁴ Esta questão de narração “cumulativa” (advinda justamente das *soap operas* e telenovelas latinoamericanas) é discutida por Jeffrey Sconce (2004), que aponta uma solução a um problema narratológico de produção seriada – sua dificuldade em balancear repetição de premissa com diferenciação de enredo. Para ele, em um contexto de expansão da televisão a cabo e consequente maior competição entre novos canais a partir dos anos 1980, os produtores de televisão perceberam as oportunidades que havia em audiências menores porém mais fieis à séries, que investissem mais intensamente na narrativa, compensando suas limitações com o aprofundamento das relações entre os personagens e expansão diegética.

mais investimos nosso tempo em seus mundos e suas mudanças, mais nos importamos.²⁵

A citação apresenta a característica central do melodrama seriado contemporâneo: a articulação entre o emocionalismo melodramático e a extensão temporal seriada, que afeta os espectadores e nutre sua fidelidade à série e seu investimento temporal nela. O pathos experimentado pelos personagens se acumula pelos episódios e temporadas, os projetando a agirem como agem. Isso não é, porém, uma defesa de uma falta de sentido "racional" nas séries contemporâneas. Em vez de defender que os personagens de série agem impulsivamente e irracionalmente, em contraste com o personagem racional e analítico de produções mais "sérias" e "realistas", a autora sublinha a centralidade do afeto emocional em produções audiovisuais. Para Linda Williams, o uso pelo teatro, cinema e mais recentemente pela televisão dos meios gestuais, visuais e musicais do melodrama não é antitético a um realismo racionalizado, mas um modo de expressão que articula, em uma linguagem emocional, temas e sentimentos socioculturais.

Se sua expressão é emocional, sua interpretação pelo espectador não se resume a somente "senti-la"; os sentimentos que produções seriadas produzem em seus espectadores são interpretados por eles, que tentam decodificar as ações e reações dos personagens a partir dessa gramática emocional, produzindo análises contrastantes dos significados promovidos pela série. De acordo com Deirdre Pribram, pesquisadora estadunidense que articula estudos culturais das emoções e estudos midiáticos, o que importa aqui é "reconhecer o reconhecimento pelo modo [melodramático] das emoções como uma presença significativa em nossas experiências de vida" (2018, p. 237). De acordo com a autora, expandir o entendimento de emoções "como fenômenos socioculturais recupera uma visão melodramática focada em seres culturalmente fixados operando por dentro ou contestando instituições e práticas sociais" (*idem, idem*).

Assim como Williams, Pribram enfatiza o caráter sucessivo e acumulativo das séries, apontando como "os sentidos e efeitos emocionais da serialidade se constituem na sua sucessão de momentos, [...] importantes em sua *relacionalidade acumulada*" (2018, p. 246, ênfases minhas). A partir dessa expansão narrativa, a serialidade melodramática "possibilita um engajamento emocional crescente e cambiante" (*idem*, p. 247). Ou seja, apesar de hoje a *temporada* se instituir como a medida temporal por excelência de séries televisivas

²⁵ WILLIAMS, Linda. "World and Time: Serial Television Melodrama in America". In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda. (ed.) *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 177, ênfases minhas.

(O'SULLIVAN, 2010), não é necessariamente dentro da linearidade da temporada que desenvolvimentos emocionais irão começar, se desenvolver e eventualmente se resolver. Temporadas possuem sua unidade narrativa, desenvolvendo temas e tramas que se concluem em seus episódios finais; mas esses mesmos temas e tramas se articulam com outros desenvolvidos anteriormente ou com outros que ainda serão apresentados. Essa construção temporal da narração da série é feita, acima de tudo, a partir da acumulação de estados emocionais que impulsionam a narrativa:

Em serialização, o movimento de avanço narrativo resulta de estados emocionais acumulados, ativados não em uma progressão linear estável em direção a melhoria ou declínio mas *habitando em flutuantes reviravoltas* de melhorias temporárias e novos prejuízos a serem enfrentados.²⁶

A serialidade televisiva permite portanto uma manipulação do tempo diegético que serve aos propósitos do melodrama de geração de suspense e clarificação simbólica. Nesse sentido, os conflitos, lutas e negociações que estruturam uma série não encontram um fim próximo, mas se alongam no tempo, com algumas conclusões parciais ao longo das temporadas, e com uma resolução mais ou menos definitiva encontrada, no máximo, em sua temporada final. É importante lembrar aqui que séries televisivas, como telenovelas, em sua maioria, não controlam sua extensão; muitas obras encontraram um final prematuro por conta de poucos espectadores e decisões executivas das emissoras, deixando no ar resoluções possíveis aos seus conflitos.

Esse processo de acumulação de estados emocionais e organizações diversas da expansão temporal seriada como forma de potencializar o emocionalismo da série, dando também sentido simbólico às ações dos personagens, está presente na descarga emocional da confissão de Peggy descrita acima. O peso emocional da cena e o efeito consequente nos espectadores não decorrem apenas do uso de uma gramática melodramática de expressão, como visto acima, mas também de sua relação com a acumulação de estados emocionais dessa personagem (e também de Peter, que recebe insuspeito a notícia) que vem ocorrendo desde o primeiro episódio de *Mad Men*.

Peggy começa a série como a nova secretária de Don Draper (Jon Hamm), mas nunca realmente se encaixa no papel prescrito para mulheres no período. Ela não quer usar o

²⁶ PRIBRAM, E. Deirdre. "Melodrama and the Aesthetics of Emotion". In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda. (ed.) *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 249, ênfases minhas.

emprego de secretária enquanto um trampolim para o casamento, e suas maiores aspirações residem no próprio ambiente de trabalho: ela “não é exatamente um dos homens engravatados, mas ela certamente não é uma das secretárias também” (ROGERS, 2011, p. 160). Mesmo o seu envolvimento com Peter Campbell é dominado e limitado pelo seu interesse em uma carreira profissional. Seu arco narrativo, ao longo da primeira temporada, é principalmente sobre “escapar dos confinamentos do trabalho secretarial, onde é esperado que seja uma enfermeira-mãe-amante para os homens” (SEITZ, 2015, p. 67).

O estranhamento de Peggy frente ao comportamento que é esperado dela se torna vantagem no meio da temporada em *Babylon* (Temporada 1, Episódio 6), quando seu talento publicitário é descoberto, e ao longo da temporada ela vai avançando no trabalho, conseguindo mais trabalhos de redação para produtos femininos. Contudo, ela também começa a engordar, o que na trama seria um sinal de que, apesar de crescer em sua profissão, ela estaria deprimida. No final da temporada, no mesmo dia em que Don a promove para redatora, descobrimos o motivo de ter ganho peso: ela estava grávida de Campbell. Quando se nega a acreditar na própria gravidez, cai de dor em um hospital, e é levada para a sala de parto.

A trama da gravidez de Peggy é algo que é aos poucos esclarecido ao longo da segunda temporada, fazendo amplo uso da relação entre melodrama e serialidade para produzir suspense e resposta emocional. Quando a temporada começa, Peggy voltou ao seu peso inicial, assumindo seu novo cargo de redatora mas objeto de muita fofoca pelo escritório. No âmbito doméstico, passamos a conhecer sua mãe e irmã, sendo que a irmã alude frequentemente aos seus problemas recentes. Apesar dessas alusões e algumas cenas de duplo sentido (como quando Peggy vai se despedir de duas crianças, uma delas um bebê, na casa da irmã, ou quando ela acaba obrigada a segurar uma criança em uma missa de Domingo), é somente em *Three Sundays* (Temporada 2, Episódio 4) que alguém enuncia o tema da gravidez (novamente sua irmã, quando se confessa a um padre).²⁷

Descobrimos enquanto espectadores o que aconteceu no episódio seguinte, *The New Girl* (Temporada 2, Episódio 5), por meio de *flashbacks*. Peggy está no hospital, incapaz de entender o que aconteceu, e quando os médicos lhe explicam que ela teve um filho, passa a olhar para o vazio, sem responder nada, dopada por tranquilizantes. Um dia, quando acorda, descobre Don sentado em uma cadeira ao lado de sua cama. Os dois são filmados a meia luz, seus rostos semi-cobertos nas sombras. Ele pergunta qual é o problema e o que os médicos

²⁷ Como se vê, toda a trama de sua gravidez é atravessada por confissões, neste caso ocorrendo literalmente em um confessionário católico.

querem que ela faça; ela diz que não sabe. "Você sabe sim", responde Don, "*Faça*. Faça o que eles disserem". Ele se aproxima dela, o rosto sério, sem piscar os olhos, a câmera o filmando em primeiro plano. "Peggy, me escute: saia daqui e mova adiante. Isso nunca aconteceu. *Você vai se chocar com o quanto isso nunca aconteceu*". Ela, em um contraplano de seu rosto, assente, com uma lágrima descendo dos olhos.

A solução que Don sugere pode ser entendida como um "mecanismo de sobrevivência", uma forma de atingir o sucesso na carreira que talvez não teria conseguido se ela "tivesse decidido assumir a criança como uma mãe solteira ou tivesse obrigado Peter a assumir também" (DAVIDSON, 2011, p. 149). Don, aqui, assume o papel de chefe e mentor, com o estilo visual da cena simbolizando essa posição, e a relação dos dois se torna crescentemente íntima a partir desse momento, com Peggy se tornando a personagem mais próxima dele.

Essa solução também é um "bloqueio à expressão", como diria Christine Gledhill, apesar de um conscientemente feito pela personagem. Frente ao trauma e sua dificuldade em enunciá-lo, Peggy escolhe fingir para os médicos e reprimir ao máximo possível a memória do fato. Se seu esforço é reprimir a enunciação, outros personagens irão se contrapor pela insistência que ela *fale*, fale tudo, acima de tudo o padre Gill (Colin Hanks), personagem que se aproxima da família de Peggy e que insistirá pelo resto da temporada que ela confesse o que ocorreu. Essa tensão entre a recusa em falar e a insistência de que fale, aliado ao fato de que enquanto espectadores já estamos a par dos fatos, dá mais peso à confissão, jogando com a *antecipação*, elemento caro ao melodrama:

As estratégias de antecipação levam à sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer, como em *uma crônica de uma morte anunciada*. [...] Por saberem mais, os espectadores antecipam o que está por vir, projetando na narrativa algo que ainda não está expresso totalmente, mas que está indicado. As lágrimas são o desaguar final de um sentimento que vem sendo construído em pequenas doses ao longo da narrativa [...].²⁸

A cena da confissão, quando ocorre, é catártica para a personagem, permitindo que ela reúna coragem para enunciar seu drama pela primeira vez (e para a pessoa mais relevante na história, diga-se de passagem); ela também é catártica para os espectadores, que sabem o que ocorreu e acompanharam as diferentes emoções sentidas pela personagem até esse momento de expressão plena. E a cena também, não se pode esquecer, trabalha com tramas próprias de Peter, o apaixonado insuspeito, que nessa temporada havia brigado com a esposa e com o sogro por não querer adotar uma criança, frente à dificuldade dela de engravidar.

²⁸ BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, p. 138.

Por fim, a cena, e a trama de sua gravidez como um todo, também segue a relação entre pathos acumulado e resoluções de trama discutida por Williams e Pribram. A primeira temporada termina com Peggy no hospital, e o início da temporada trabalha com o mistério sobre o que teria acontecido depois; descobrimos o que ocorreu no episódio 5, mas os demais personagens continuam ignorantes do fato. Sua confissão também não conclui a questão, com ela reagindo a diversas situações, como sua dificuldade em segurar crianças ou sua ansiedade quando a esposa de Peter engravida duas temporadas mais tarde, de forma que só é possível interpretar se lembrando desse trauma anterior. Seu dilema entre duas opções dramaticamente excludentes, a maternidade ou o trabalho, que envolvem seu limitado domínio sobre o próprio corpo e seu subsequente trauma se prolongam no tempo, com a série jogando com extensão e conclusão da trama, fazendo amplo uso do acúmulo de situações e estados emocionais que definem o uso seriado do pathos emocional dos personagens.

Uma espécie de entendimento mútuo entre Peggy e Peter ocorre em *The Rejected* (Temporada 4, Episódio 4), quando Peter descobre que sua esposa está grávida. Peggy fica sabendo da notícia quando seus colegas passam um cartão de congratulações pelo escritório e vai falar com ele, transmitindo o esperado parabéns com dificuldade, que Peter aceita constrangido. Depois, enquanto ele espera os executivos da agência no lobby para almoçar com um importante cliente (seu sogro), Peggy aparece e vai encontrar para um almoço seus novos amigos, que também a esperam no mesmo lugar. São a antítese dos engravatados homens de meia idade com quem Peter conversa: a maioria mulheres, algumas homossexuais, e todos vestindo modernas roupas coloridas em sintonia com a moda daquele momento (o ano é 1965). Quando ela espera com eles o elevador, ela olha para Peter, que a olha de volta, e acenam com a cabeça sorrindo.

Nessa rápida cena de encontro momentâneo entre dois grupos de pessoas que vão almoçar, a série consegue formalmente apresentar aquilo que Peggy escolhe em troca de manter a guarda de seu filho. Os figurinos modernos e coloridos e a diversidade sexual do grupo de Peggy contrastam com o grupo cinza de executivos com quem Peter se encontra, e visualmente demonstra sua opção por uma vida menos careta e não convencional, enquanto mostra também a permanência de Peter naquele mundo corporativo sem imaginação. O sorriso e o gesto com a cabeça, cheios de significados para aqueles que acompanham a série, transmitem sem palavras tudo aquilo que não conseguem enunciar para o outro.



Figs. 3 e 4: Transmitindo pelo olhar a compreensão que a palavra não comunica em *The Rejected* (Temporada 4, Episódio 4).

Outro exemplo central do uso melodramático da serialidade em *Mad Men* é a construção do próprio protagonista da série, Donald Draper (Jon Hamm). No primeiro episódio da série (*Smoke Gets in Your Eyes*), somos apresentados à vida desse bem-sucedido, hábil e sedutor publicitário, que navega pelas ruas de Nova York entre reuniões em arranha-céus e apartamentos no Village, onde encontra com sua amante Midge (Rosemarie DeWitt). Já nos 45 minutos do episódio (de um total de 48), Don aparece em um trem indo para Ossining, subúrbio de Nova York, pegando seu carro no estacionamento e depois parando em frente a uma típica casa de classe média, com suas paredes brancas, dois andares e uma porta vermelha. Quando entra e deixa sua maleta do lado da porta, a cena corta para uma bela e jovem mulher acendendo a luz do abajur na cabeceira da cama; Don entra no quarto e a beija. É sua esposa, Betty (January Jones). Ela diz que presumiu que ele fosse ficar na cidade, mas que há um prato no forno para ele. Don vai para um quarto do lado, onde duas crianças estão dormindo, e acaricia seus cabelos: seus filhos. Betty aparece na porta do quarto e olha para a cena, sorrindo. Até essa sequência da volta para casa, não há nenhuma menção à vida familiar de Don, com mulher e filhos. Se enquanto espectadores supomos que um homem daquela idade, naquele momento de sua vida e naquela época, provavelmente já tivesse uma família, essa suposição é negada durante a maior parte do episódio, com a presença da sua vida profissional e da relação com a amante na cidade.

O último plano do episódio é um *tableau* de Don com as duas mãos em cada filho, Betty na beira da porta, a luz fraca de um abajur iluminando a cena. Surge no plano sonoro a música *On the Street Where You Live*, do musical *My Fair Lady*, na voz grave e grandiosa de Vic Damone, acrescentando um tom irônico à revelação da vida dupla do protagonista.²⁹ A câmera vai se afastando lentamente, como se saísse da janela do quarto, e com um fade passamos para um plano da casa, com a câmera continuando seu movimento para trás até que os créditos entram. Esse último plano potencializa a contradição entre a vida boêmia de Don na cidade e sua vida familiar no subúrbio, lócus ideal do *American way of life* tal como imaginado nos anos 1950. A trilha sonora contrasta com o "silêncio terminal dos gestos fixos do *tableau*" (BROOKS, 1995, p. 61), que apresenta pontos centrais para as próximas temporadas: o mundo doméstico é uma parte da vida de Don, pai e marido provedor, antitética à sua vida na cidade, e esse personagem não é quem pensamos que fosse; há uma oposição aqui entre vida doméstica e vida profissional, vida privada e pública.

²⁹ Para a versão que toca no episódio, ouça em: <https://youtu.be/8R0Kq448rxc>. Acesso em: 23/03/2023.



Fig. 5: O "silêncio terminal do *tableau*" em *Smoke Gets in Your Eyes* (Temporada 1, Episódio 1).

Dois episódios depois, enquanto viaja de trem rumo à cidade, outra revelação: Don é interpelado por um passageiro passando no corredor, que o reconhece e o chama de Dick Whitman. Don responde consternado e aparentemente confuso, e enquanto espectadores ficamos sem entender de quem o passageiro se refere ou se Don o responde por educação. O encontro não é mais mencionado, a trama do episódio vai por outro caminho, e nos esquecemos dessa estranha conversa. Porém mais dois episódios à frente, em *5G* (Temporada 1, Episódio 5), após ter uma foto sua publicada em um jornal, Don recebe uma visita inesperada no escritório: um homem jovem que diz ser Adam, seu irmão. Não irmão de Donald Draper, mas irmão de Dick Whitman. Don inicialmente nega ser essa pessoa porém acaba admitindo ser Whitman, apesar de ainda assim renegar o irmão reencontrado.

Bem, agora a trama se complica: Don na verdade tinha sido Dick Whitman, em algum momento assumiu a identidade de Donald Draper e passou a viver como ele, renegando sua família anterior. A identidade fraturada do protagonista, já apresentada como partida entre o ser pai e o ser profissional e amante, adquire então nova camada.³⁰

³⁰ A questão da identidade, falsa, dissimulada ou desconhecida, é recorrente e tema central no melodrama.

Com suas identidades descobertas pelos espectadores, Don passa a ter visões em *flashback*, que em momentos irrompem na cena para esclarecer os detalhes de suas composições passadas. No episódio seguinte, por exemplo, Don vê sua sala de estar se transformar na sala onde sua madrasta dá luz a Adam, vendo a si mesmo testemunhando o literal "nascimento de Adão". No episódio 8, após fumar maconha com sua amante Midge e seus amigos, Don lembra de um mendigo que ficou na fazenda de sua infância alguns dias e lhe ensinou a desconfiar do próprio pai. Finalmente, no episódio 10 ele confessa para uma cliente, que aos poucos se torna também sua amante, sobre sua infância: sua mãe era uma prostituta que morreu em seu parto, e ele foi criado pelo seu pai e madrasta em uma fazenda pobre no Meio-Oeste. Seu pai era um bêbado que morreu quando ele tinha 10 anos e ele e a madrasta acabam se mudando para a casa de outro homem.

Temos agora uma ideia melhor de quem foi Dick Whitman, mas a série não faz a ponte entre Whitman e Draper até *Nixon vs. Kennedy* (Temporada 1, Episódio 12), quando Peter Campbell por acaso descobre a real identidade de Don. Quando Don é confrontado por Peter, enfim descobrimos, a partir de novos *flashbacks*, que Dick conheceu o Draper original quando ambos eram soldados durante a Guerra da Coreia, e assumiu sua identidade quando este morre para fugir do front, da sua família e de sua vida anterior, criando o Don Draper que conhecemos.

Dessa forma, a identidade partida do protagonista da série é apresentada desde o primeiro episódio, mas ganha camadas ao longo da temporada com a revelação de que o protagonista performa até seu próprio nome. Vale observar a virilidade sugerida pelo nome original do soldado pobre e órfão de pai e mãe, pronto a assumir outro nome para, a partir dele, construir uma nova identidade marcada pela trajetória profissional bem sucedida no universo glamouroso, e mentiroso, da publicidade, onde se realiza como *self-made man*. Essa trajetória é apresentada aos poucos, em momentos que ao mesmo tempo desenvolvem e aprofundam o conhecimento dos espectadores sobre o personagem, e também se relacionam com os temas de cada episódio em particular. Também é importante aqui, como no caso da revelação do que acontece depois da gravidez de Peggy, que a história seja contada em *flashbacks*. O uso desse recurso para expor o passado de Don/Dick é tal que pode se falar em dois fios narrativos distintos:

Um, se desdobrando enquanto narrativa linear, é a história de Don Draper, um homem valorizado por seu gênio criativo mas minado por seu alcoolismo e

infidelidade. [...] O outro, um fio narrado em *flashbacks*, apresenta Dick Whitman, ex-soldado, vendedor de casacos de pele e de carros, e mal amado "filho da puta".³¹

Esse uso de *flashbacks* dispensa os personagens de enunciarem seus traumas, o que acaba dando mais potência dramática e emocional quando eles de fato o fazem, como ocorre na confissão de Peggy a Peter, e como ocorre quando Don enfim se vê obrigado a confessar sua dupla identidade para sua esposa Betty.

Para a pesquisadora neozelandesa Trisha Dunleavy, essa confissão, que só ocorre na terceira temporada em *The Gypsy and The Hobo* (Temporada 3, Episódio 11), serve a dois propósitos: ele inclui Betty naquilo que os espectadores já sabiam por meio dos *flashbacks* e também dá "coerência a uma narrativa histórica para Don/Dick", reorganizando as diferentes informações colhidas em episódios anteriores em uma narrativa coesa (DUNLEAVY, 2019, p. 56-7). Porém a cena não se limita a resumir a história contada de modo fragmentado, simplesmente a reiterando ao colocar a personagem a par do que os espectadores já sabiam, pois ela também provoca dois movimentos narrativos: ela impele Betty a enfim se separar de vez do marido e ela traz *Dick Whitman para o presente diegético*. E, eu acrescentaria, faz ambos se utilizando amplamente das possibilidades do melodrama.

Assim como no caso de Peggy, a confissão de Don é o momento catártico de algo já *antecipado* pelo público, pois sua confissão, como já mencionado, se dá depois que Betty descobre sua dupla identidade. Enquanto espectadores sabíamos desde a primeira temporada que Don guarda em uma gaveta de seu escritório em casa documentos reveladores do seu passado, como fotos que Adam lhe mandou de sua família e documentos do divórcio entre ele e a esposa do Don real, para quem ele também tinha comprado uma casa. Já sabíamos também que Betty desejava a tempos arrombar essa gaveta, ciente de que lá ela encontraria literalmente a chave para decifrar seu marido. Em *The Color Blue* (Temporada 3, Episódio 10), por acaso Don acaba esquecendo a chave dessa gaveta em seu roupão. Sabemos o significado dessa chave, e o episódio continua chamando a atenção para ela: no dia seguinte, vemos Betty colocar o roupão na máquina, as chaves tilintando no bolso; mais tarde, ela ouve as chaves batendo contra o tambor da máquina de secar e as encontra entre as roupas lavadas. Triunfante, vai até a escrivaninha do marido e destranca o mistério. Mas as informações são desencontradas, as fotos pouco explicativas. Don não volta para casa naquela noite, e Betty acaba desistindo de confrontá-lo.

³¹ DUNLEAVY, Trisha. "Mad Men and Complex Seriality". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 56.

É no episódio seguinte que ela enfim o encurrala e ele confessa, o que a leva no episódio 12, posterior à confissão, a dizer que não o ama e que quer se separar. A decisão de separação parece então vir como consequência da descoberta da identidade real de Don, algo antecipado já dois episódios antes, mas a antecipação é ainda maior, e a separação parte de um processo de distanciamento mais longo. Após confessar saber que Don a traía na primeira temporada, descobrir um *affair* dele na segunda e expulsá-lo de casa por um tempo, Betty começa um romance com um consultor político chamado Henry Francis (Christopher Stanley) ao longo da terceira temporada. A confissão no episódio 11, aliada ao choque do assassinato de John Kennedy no episódio seguinte,³² a fazem desistir de vez de seu casamento e se casar com Francis. Ambas decisões, porém, são consequências de estados emocionais que foram se acumulando ao longo das temporadas, de ações que são antecipadas por um público que detém "um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detém" (BALTAR, 2019, p. 138), enfim por meio da articulação entre emocionalismo melodramático e expansão temporal seriada que define a estrutura da série.

A própria cena da confissão no episódio 11 é um momento de descarga emocional que se articula com o aprofundamento do personagem de Don Draper, o primeiro momento em que vemos ele próprio enunciar toda sua fraude e trauma do passado. Na verdade, deve-se falar em *cenar* de confissão, pois são duas cenas em que ele se abre para Betty, separadas por um momento em que ela precisa ir ver o caçula do casal que começa a chorar no quarto. A primeira ocorre na cozinha da casa, quando Don confessa ser Dick Whitman e explica como veio a assumir a identidade de Don Draper. A segunda ocorre no quarto do casal, quando Don mostra para Betty as fotos que ela achou e conta a história da sua infância. Vejamos a segunda.

Há entre essas cenas um movimento para o íntimo, saindo da cozinha no térreo para o quarto do casal no primeiro andar, a mudança de espaço visualmente apresentando esse movimento. Sentados na beira de sua cama em um quarto escuro, iluminados pela luz do corredor, Don e Betty revisitam o passado, com ele apresentando sua história de vida. Como afirma Dunleavy, ele revisa as informações que já tínhamos em uma narrativa linear, mas ele também expõe seu próprio comentário pessoal sobre esses fatos, como quando ele conta o destino de Adam para Betty: após ser rejeitado por Don, que não queria o irmão por perto para não pôr em risco a vida que tinha criado, Adam se matou ao final da primeira temporada. Don afirma que a morte do irmão é sua culpa e começa a chorar, sendo consolado

³² Falarei mais da relação entre evento histórico e evento narrativo no capítulo 4.

de forma desajeitada pela esposa ainda em choque. O plano final dessa cena, um *tableau* dos dois sentados na beira da cama à meia-luz, inclusive espelha o plano final da confissão de Peggy uma temporada anterior: enquanto Don chora, Betty coloca a mão em seu ombro.

O uso do emocionalismo e do discurso embargado por lágrimas produz nesse momento algo até então inédito em *Mad Men*. Durante a cena da cozinha, uma inversão se opera no casal: Betty passa a ser mais assertiva do que jamais tinha sido antes, enquanto Don apresenta uma submissão também inédita. O que ocorre é que, nessa cena e na seguinte no quarto, os espectadores "veem e ouvem o Dick Whitman reprimido":

Apesar de igualmente eloquente, Dick Whitman é hesitante, envergonhado, e apavorado, uma versão adulta da criança rejeitada cuja experiência é revelada por sucessivas cenas em *flashback*.³³

Isso é particularmente perceptível na cena da cozinha. Quando Betty lhe pergunta se, no lugar dela, ele o amaria, Don/Dick responde que lhe surpreendia que ela jamais tivesse lhe amado; quando ela diz que sempre soube que ele era pobre, ele responde em voz baixa que "era muito pobre". Do momento em que Betty exige que ele abra a gaveta na frente dela, dizendo que já sabe o que tem dentro, uma mudança completa se opera na atuação de Jon Hamm: é todo um outro lado do personagem que os espectadores não tinham tido muito acesso além de alguns *flashbacks*, que justamente o mostravam no passado, antes dele criar o Don Draper que conhecemos. Ao mostrar esse outro lado, o lado Dick de Don, a série efetivamente *traz Dick para o presente* da narrativa, apresentando sincronicamente aquilo que antes apresentava diacronicamente, mostrando que Dick Whitman não é somente o passado de Don Draper, a identidade que ele abandona para criar uma nova. O passado se mantém no presente, reprimido e abaixo da superfície, mas sempre prestes a entrar em erupção.

³³ DUNLEAVY, Trisha. "Mad Men and Complex Seriality". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 56.



Figs. 6 e 7: Trazendo Dick Whitman para o presente em *The Gypsy and the Hobo* (Temporada 3, Episódio 11).

Um drama de superfícies: *Mad Men* e o melodrama doméstico

Trazendo para o primeiro plano o processo de construção da identidade do protagonista de *Mad Men*, fica claro também um dos principais temas da série: a relação entre uma crise da figura do *self-made man* e uma crise na sociedade de consumo nos anos 1960, articuladas pela figura de um senhor da sociedade de consumo que emerge no pós-guerra, o publicitário. Um está intrinsecamente ligado ao outro, de tal forma que pode se dizer que Don Draper efetivamente "encarna as tensões da história geral" da série (DUNLEAVY, 2019, p. 53).

Um fabricante de imagens de produtos, um criador de lemas para anúncios, Don leva ao limite a figura do *self-made man* americano, que sai da pobreza e consegue com seu próprio esforço (e com um pouco de ação criminosa) se firmar nos extratos mais altos da sociedade, se inscrevendo dentro de uma "longa linha de clássicas figuras literárias americanas capazes de contínua reinvenção" (HERNANDEZ; HOLMBERG, 2011, p. 16). Um Jay Gatsby no pós-guerra, Don herda as qualidades do herói da fronteira americana, apesar de uma forma menos dramática: ele abandona o seu passado, mas ainda assim precisa participar do mundo forjado pelos valores e morais do seu tempo, ao contrário da figura marginal da fronteira, que continuamente abandona a civilização que ajuda a trazer ao Oeste selvagem (*idem*, p. 17-18; ver também SLOTKIN, 1993). Sua real identidade também aponta para esse paralelo: vindo do Meio-Oeste, assim como os caubóis de outrora, possui um nome ao mesmo tempo viril (Dick) e comum (Whitman). Se os caubóis de antes cavalgavam pelas planícies centrais dos Estados Unidos, este agora anda de carro pela metrópole urbana, e a fronteira que desbrava é a da publicidade e da sociedade do consumo; mas para fazê-lo ele precisa se travestir, ganhar outro nome e apagar seu passado simplório no campo.

Os símbolos sociais de que Don se utiliza para fabricar seu pertencimento à elite suburbana são justamente produtos, em consonância com sua profissão. Em *The Gold Violin* (Temporada 2, Episódio 7), o mesmo episódio em que Betty descobre uma de suas traições, Don é convidado para participar de um conselho filantrópico que, de acordo com seu chefe Bert Cooper, seria o "portão para o poder". Como símbolo de ter "chegado lá", Don troca o seu Buick por um brilhante Cadillac Coupe de Ville, um carro que, mais próximo dos ideais estéticos da década de 1950 do que dos nascentes anos 1960, é "formado por e inscrito nos discursos do pós-guerra de consumo conspícuo, obsolescência programada, opulência e otimismo" (SPRENGLER, 2011, p. 239). Assim como os demais objetos históricos que entram em cena na série, o carro novo adiciona "camadas de abundância e complexidade por

meio de seu potencial significativo altamente específico" (*idem, idem*), contribuindo para as camadas de significado do melodrama e a necessidade de engajamento da serialidade. Don, assim como o carro, sintetiza e performatiza os ideais de afluência e otimismo da América do pós-guerra, o que lhe torna também o personagem ideal para a ideia de que a crise ideológica da classe média dos anos 1960 é gestada não só por movimentos contrários mas também, e talvez principalmente, por suas contradições internas.

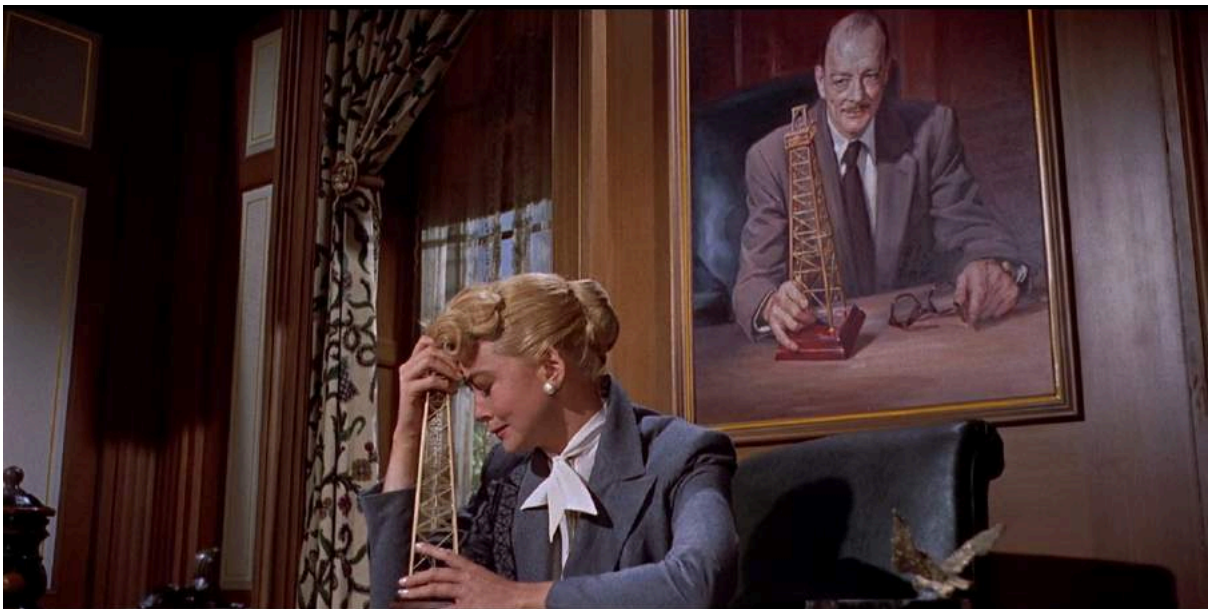
Dick Whitman cria o seu Don Draper do zero, como quem cria a narrativa publicitária de seus sonhos, produzindo a personalidade que ele quer ser, mas que nunca consegue emular de fato. Sua constante procura por satisfação em todos os lugares menos no seu ambiente familiar só é contraposta pela sua incapacidade de abrir mão do esteio doméstico. Ele simboliza tanto o otimismo do pós-guerra em promover uma vida afluenta suburbana quanto seu contraponto de infelicidade e vazio material. Sua construção identitária por meios de bens de consumo não-duráveis espelha também a ênfase no consumo conspícuo característico do Sonho Americano, e simboliza seu vazio material e constante frustração. A dependência de Don em símbolos de consumo, que portanto carregam em si sua futura obsolescência prática e simbólica, transmite por fim a noção de que sua passagem para a classe alta é sempre efêmera, circunstancial e incompleta. A forma como *Mad Men* constrói seu personagem parece apontar que, para seus criadores, as sementes da convulsiva década de 1960 já estavam plantadas na ênfase em consumo conspícuo e afluência social do pós-guerra.



Figs. 8 e 9: Cadillac Coupe de Ville como símbolo que Don "chegou lá" em *The Gold Violin* (Temporada 2, Episódio 7).

Essa construção de um personagem por meio de produtos de consumo traz à mente outro produto do pós-guerra: o melodrama familiar dos anos 1950 de diretores como Douglas Sirk e Vincente Minelli. Em *Palavras ao Vento* (Douglas Sirk, 1956), há uma cena em que Robert Stack presenteia Lauren Bacall com uma viagem tropical e hospedagem em um quarto de hotel de luxo, incluindo um guarda-roupa novo cheio de roupas glamourosas, perfumes, sapatos e chapéus. Bacall fica horrorizada com tamanha afluência e com a tentativa de Stack de literalmente moldá-la a partir desses símbolos de luxo; como afirma Thomas Elsaesser, a cena "faz um comentário direto da técnica estilística Hollywoodiana que 'cria' um personagem a partir dos elementos de decoração" (1987, p. 54).

Nesse gênero melodramático, cujo auge produtivo é justamente entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o início dos anos 1960, há uma pressão dramática exercida nos personagens por meio da "função da decoração e a simbolização dos objetos: o cenário do melodrama familiar quase que por definição é a casa de classe média, cheia de objetos", de abundância sufocante para os que nela vivem (ELSAESSER, 1987, p. 61). Geoffrey Nowell-Smith, ao discutir o gênero, fala de um "retorno do reprimido", em que o excesso emocional desses filmes consegue ser desviado na *mise-en-scène*, na força expressiva dos objetos (1987, p. 73). Para o autor, o melodrama é então um "nexo contraditório", em que determinações sociais, psicológicas e artísticas entram em cena mas "a articulação dessas determinações não é resolvida com sucesso" (*idem*, p. 74). De acordo com Lynne Joyrich, importante pesquisadora estadunidense de televisão, esse uso de elementos da *mise-en-scène*, como as cores, texturas, estilos de roupas, penteados e objetos em cena, para criar sentidos emocionais e psicológicos aos personagens é uma das características do melodrama que encontram fértil terreno na televisão dos Estados Unidos (como veremos no caso de *Mad Men*; ver JOYRICH, 1988).



Figs. 10 e 11: *Mise-en-scène* e objetos em cena em *Palavras ao Vento* (Douglas Sirk, 1956).

Se pensarmos em filmes como *Palavras ao Vento* ou *Tudo que o Céu Permite* (Douglas Sirk, 1955), os grandes empecilhos que produzem o sofrimento das personagens são sua inadequação às pressões sociais, a preconceitos de raça, de classe e de idade característicos da vida suburbana, exaltada no pós-guerra como paraíso na Terra. Essas pressões sociais se expressam ironicamente em objetos, como na cena final de *Palavras ao Vento*, em que Dorothy Malone se agarra a uma miniatura de torre de petróleo, ou em *Tudo que o Céu Permite*, quando Jane Wyman é enquadrada em uma tela de televisão. Ao analisar esse segundo exemplo, Mariana Baltar resume a crítica ideológica que autores como Elsaesser, Nowell-Smith e Laura Mulvey (1989) irão reconhecer no melodrama doméstico dos anos 1950:

A crítica fica clara, pois a divisão se dá exatamente por uma inadequação do personagem a uma ideologia burguesa, a um padrão de vida social de valorização da família tradicional, do universo de aparências que regia o *American way of life* no contexto dos anos 1950. [...] Ou seja, a ideologia burguesa e os valores tradicionais da família não são a salvação, mas *a força motriz do conflito*.³⁴

Um recurso visual que aponta para essa referencialidade da série, para a alusão ao melodrama doméstico em *Mad Men*, é seu uso de espelhos. Nos filmes de Douglas Sirk, em especial nos filmes que realiza em Hollywood, se faz presente uma "densa rede de espelhos e reflexos" que traz para sua composição "uma clara noção de personagem partido, dividido" (BALTAR, 2019, P. 131), como vimos no caso do reflexo de Wyman em *Tudo que o Céu Permite*. O uso de espelhos, e de planos de Draper se olhando no espelho, se espalha pela série, mas há um caso em especial que o ilustra bem, ao final do episódio *Maidenform* (Temporada 2, Episódio 6), após Don terminar seu mais recente *affair* quando descobre que era objeto de fofoca pelas suas proezas sexuais extramaritais.

A cena começa com Don se preparando para fazer a barba, quando sua filha Sally entra no banheiro e se senta na privada para assistir o pai em seu ritual diário. Seu comentário de que não falaria para evitar que ele se machuque faz com que ele se vire para ela e retribua o sorriso da filha, que o olha com amor e admiração filial. O plano seguinte, fechado no reflexo

³⁴ BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, p. 132, ênfases minhas.

de Don no espelho do banheiro, mostra uma mudança de expressão do personagem para uma de pavor; sensação ampliada por um zoom contínuo fechando cada vez mais o plano no reflexo de seu rosto e por um som metálico e grave ao fundo. Sally pergunta se há algo errado, seu pai pede para ela deixá-lo sozinho, e ela sai cabisbaixa. O último plano do episódio é Don sentado na privada olhando para o longe, pensativo, a câmera fazendo um tracking para trás pelo closet do quarto até parar em outro espelho, que também reflete Don na privada.

O olhar de admiração de Sally produz essa crise em Don por torná-lo um espetáculo, o "objeto ao invés do sujeito do olhar" (KAGANOVSKY, 2013, p. 251), o que se relaciona com a descoberta que faz da notoriedade de suas escapadas, em que se torna objeto da fofoca alheia. Essa crise também antecipa a descoberta que a própria Betty fará do seu *affair* e que precipitará uma separação temporária do casal. Por fim, o pânico sentido pelo personagem ao se ver objeto do olhar de Sally decorre também da sua não-identidade, escondida pela "camada decorativa" da performance de masculinidade (*idem, idem*) que ele sabe ser o verdadeiro objeto de admiração da filha.³⁵ Tudo isso é expressado visualmente pelo uso dos espelhos na cena, que mostram Don enquanto objeto para ser olhado (o sujeito desse olhar aqui sendo ele mesmo) e que usam também do espaço cênico da casa para criar tanto uma sensação de isolamento (com a câmera se afastando dele ao longo do closet) quanto de fragmentação (com diferentes reflexos produzidos por diferentes espelhos, fragmentando seu corpo exposto sentado indiscretamente na privada).

³⁵ Como veremos mais no próximo capítulo.



Fig. 12: Jane Wyman enquadrada pelo televisor em *Tudo que o Céu Permite* (Douglas Sirk, 1955).



Fig. 13: Uso de espelhos para simbolizar a fragmentação do personagem em *Maidenform* (Temporada 2, Episódio 6).

O uso do espaço cênico característico do melodrama doméstico dos anos 1950 é replicado na forma como a casa dos Draper é usada nas primeiras três temporadas de *Mad Men*, pois nelas a espacialidade da casa é usada tanto para dar autenticidade histórica à trama quanto para criar pressão dramática nos personagens.

Como forma de localizar historicamente sua trama nos Estados Unidos da década de 1960, a série adota uma relação bastante rígida com seu espaço cênico. A série é filmada quase inteiramente em estúdio e com poucas externas (outra aproximação com o cinema americano dos anos 1950), controlando os espaços que aparecem na tela para melhor passar a impressão de que a diegese se passa de fato naqueles anos. As raras externas da série normalmente ocorrem em locações rurais e em subúrbios, onde o enquadramento consegue cortar quaisquer indícios do momento da filmagem: a fachada da casa do casal protagonista da série, por exemplo, é filmada em locação em Pasadena (ao redor de Los Angeles, Califórnia), quase sempre de frente, com alguns poucos carros de época ocupando a guia da rua e o fundo recheado de árvores. As cenas que se passam na cidade de Nova York foram quase todas filmadas em estúdio na Califórnia,³⁶ mesmo em planos de transição, quando um prédio moderno é mostrado significando a passagem para o ambiente de escritório, a câmera raramente mostra o nível da rua.

Mas mais importante do que limpar o plano de qualquer indício de anacronismo da cena é a criação de uma *mise-en-scène* que transporte a cena para os anos 1960; o set criado para a série precisa prover "um senso de lugar e portanto de credibilidade e realidade" (HARRIS, 2013, p. 53). Em sua análise de como "estilo visual é invocado para significar o histórico" em *Mad Men*, Jeremy Butler (2011, p. 55) aponta para a importância da *mise-en-scène* da série em apresentar um convincente cenário historicamente datado: de acordo com ele, "uma esmagadora riqueza de detalhes autênticos povoa cada centímetro do quadro" (p. 58).

Na residência dos Draper, os móveis, os utensílios domésticos, os eletrodomésticos e até mesmo os pacotes de comida que as crianças comem localizam a cena no início da década de 1960. Em todas as cenas da série, uma miríade de objetos lota os planos com indícios do período histórico que quer retratar, se aproximando da afirmação de C.S. Tashiro de que "o meio mais consistente de se alcançar uma convincente imagem da História é por meio do

³⁶ A única exceção sendo o episódio piloto, filmado nos estúdios Silvercup em Nova York, por conta do fato de Matthew Weiner, criador da série, estar naquele momento ainda produzindo *Os Sopranos* (David Chase, HBO, 1999-2007).

quadro saturado" (1998, p. 68 *apud* BUTLER, 2011, p. 58, ênfases minhas). Por meio dessa saturação de objetos historicamente localizáveis nas cenas, *Mad Men* nos convence da sua autenticidade histórica.

Contudo, o layout da casa e seu excesso de objetos possui um sentido simbólico que vai além de sua historicidade. De acordo com Dianne Harris (2013), a casa dos Draper pareceria extremamente datada e convencional no início dos anos 1960; ao longo da década anterior, a rápida construção de subúrbios ao redor das grandes cidades americanas seguia os preceitos do modernismo do *International Style*,³⁷ com espaços amplos e multiusos, aberturas para o exterior e grandes janelas. A tradicional casa dos Drapers, pelo contrário, é feita de madeira, com dois andares e janelas com venezianas, e um layout interno que rigidamente circunscreve os diferentes espaços da casa, em particular o espaço da cozinha e copa, onde mais vemos Betty. Se antiquada em comparação com os subúrbios modernos nascentes, essa casa de estilo colonial ainda sinaliza "afluência, conforto, respeitabilidade, e o mais importante, uma sólida identidade de classe alta branca" (HARRIS, 2013, p. 66). Para Don, que busca fugir de seu passado pobre e bastardo e se reinventa como um WASP³⁸ bem-sucedido, a imagem passada pela casa em Ossining é muito mais essencial do que as possibilidades de uma nova e moderna casa em Levittown.³⁹

Porém, se a casa produz uma imagem idealizada de um subúrbio abastado e respeitável, essa mesma imagem está "frequentemente em desacordo com o desespero de seus habitantes" (BUTLER, 2013, p. 40), na medida em que o isolamento trai o ideal de felicidade e pode se tornar palco para as infidelidades e infelicidades do casal. O próprio layout interno rígido e o acúmulo de objetos parece confinar os personagens, "elevar o contraste e realçar o drama" de suas vidas (HARRIS, 2013, p. 69). A claustrofobia desse espaço doméstico é constantemente reiterada na série, como em *Marriage of Figaro* (Temporada 1, Episódio 3), quando Don vai usar o lavabo da casa e, deslocado e confuso, seca as mãos na camiseta em vez macular a toalha de mão antes de uma festa.

³⁷ Termo inicialmente cunhado em 1932 em uma exposição no Museum of Modern Art, em Nova York, para descrever uma nova "arquitetura universalista [...] cujos volumes e formas eram determinados primariamente pelos materiais de produção industrial de massa do século XX: concreto, aço e vidro" (HARRIS, 2013, p. 56).

³⁸ O acrônimo, que em português significa Branco, Anglo-Saxão, Protestante, simboliza a elite de classe alta dos Estados Unidos, residente principalmente do Nordeste americano, e que desde a Revolução Americana concentra muito do poder político e econômico do país. Ver mais em: ZHANG, Mobei. "WASPs". In: Smith, A. D. *et al. The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism*, 2015.

³⁹ Levittowns foram empreendimentos imobiliários de casas pré-fabricadas, a preços acessíveis a veteranos da Segunda Guerra Mundial, situados em subúrbios de Long Island, Pennsylvania e Nova Jersey, projetados e construídos pela empresa Levitt & Sons, anteriormente especializada em casas de luxo. Ver mais em: HARRIS, Dianne (ed). *Second Suburb: Levittown, Pennsylvania*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

Se o espaço doméstico pressiona dramaticamente os personagens, os objetos cênicos que o preenchem também expressam seus sentimentos reprimidos. Em *Seven Twenty Three* (Temporada 3, Episódio 7), Betty está redecorando sua sala de estar e, após um encontro com Henry Francis (por quem começa a se apaixonar), impulsivamente compra um divã antigo que entra em choque com a estética proposta por sua decoradora. Uma antiguidade rebuscada, que em muito lembra a estética do melodrama teatral clássico, o divã é visto por Betty e Henry na vitrine de um antiquário, ao que ele diz: "isso é o que você precisa! Um sofá para desmaiar". Ao comprá-lo, Betty não só cria uma memória física de Henry, mas também performa seu uso de deitar após "ficar exasperada", como ele define para ela. Deitada no divã pensando em Henry, Betty pode sonhar sobre o romance que quer ter com ele, e visualmente expressar esse desejo por um romance "antiquado".⁴⁰ Esse objeto encarna a tensão entre o estilo moderno que a decoradora sugere, em sintonia com a profissão contemporânea e glamurosa do marido, e o estilo antiquado sugerido pelo novo amor, menos metido que o marido, mas mais sólido. A peça cenográfica ajuda a significar as tensões conjugais, dando concretude às emoções em cena e reforçando a tese de que apesar das superfícies brilhantes da série (na realidade, justamente por causa delas), o que rege sua trama são as regras do melodrama e seus arroubos dramáticos e simbólicos.

⁴⁰ Inclusive o *affair* deles, até ela se separar do marido, se limita a um beijo e troca de cartas, no melhor estilo romântico.



Fig. 14: Decoração claustrofóbica na casa dos Draper em *Seven Twenty Three* (Temporada 3, Episódio 7).



Fig. 15: O divã rebuscado, de textura mole, acolhedora e aconchegante, estimula que Betty devaneie sobre seu romance com Henry Francis em *Seven Twenty Three* (Temporada 3, Episódio 7).

Há, portanto, tanto em *Mad Men* quanto no melodrama doméstico um processo de *simbolização* que alia "um efeito metafórico de 'presentificação' dos elementos-chaves da narrativa [...] com uma obviedade estratégica e produtiva" (BALTAR, 2019, p. 133). De acordo com Mariana Baltar, a partir dos escritos de Brooks, Elsaesser, Mulvey (1989) e outros, tal procedimento metaforicamente resume a trama e visualmente expressa seus conflitos:

Quando um elemento visual é “elevado” ao caráter de símbolo na narrativa cinematográfica – de maneira que percebemos uma investida do discurso filmico em “recortar” o objeto como tal – de algum modo trata de sumarizar, também, o momento do filme.⁴¹

Isso é particularmente presente no principal espaço cênico de *Mad Men*, a agência de publicidade Sterling Cooper,⁴² onde a relação entre uso de objetos enquanto símbolos expressivos e crítica ideológica, característica partilhada entre a série e o melodrama doméstico, se faz clara e óbvia.

Mesmo em ambientes públicos fora da agência ou em ambientes domésticos, a publicidade na série é onipresente, seja como objeto do diálogo dos personagens ou em seus espaços em si, permeados “por pessoas lindas com casas e roupas e carros lindos, como se elas, também, fossem objetos de fantasia, coisas que outras pessoas sonham em possuir” (SEITZ, 2015, p. 37). Colocar o meio publicitário debaixo do holofote não é capricho dos autores; sinaliza sua percepção da mudança central no sistema capitalista operado desde o fim da Segunda Guerra Mundial, mas que na década de 1960 terá sua virada decisiva. A crescente importância do desenvolvimento de novas tecnologias, que necessitam de cada vez mais “maciços investimentos e cada vez menos gente”, aponta neste período para uma mudança da posição do ser humano como produtor de bens e serviços para uma economia onde ele era essencial somente como comprador de bens e serviços (HOBSBAWM, 1995, p. 262).

De acordo com Eric Hobsbawm, a inegável hegemonia cultural dos EUA passa no período a depender de uma espécie de difusão por “osmose informal”, onde o meio fonográfico, o mercado da moda, e a distribuição mundial de imagens são a chave do processo (HOBSBAWM, 1995, p. 321). Neste cenário, o controle da produção e distribuição das imagens se torna central, entrando em cena como nunca a importância do meio publicitário para produzir autoimagens convincentes para uma sociedade em crise. *Mad Men*,

⁴¹ BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, p. 133.

⁴² Inicialmente Sterling Cooper, depois Sterling Cooper Draper Pryce (a partir da quarta temporada), e enfim Sterling Cooper & Partners (a partir da sexta temporada).

porém, não se limita a representar a importância ideológica dessa produção de imagens, mas vai também explorar o caráter performativo das próprias pessoas que produzem e “vivem” essas imagens.

Assim como Hobsbawm, Fredric Jameson também vê os anos 1960 como um período transicional chave, em que um novo tipo de sociedade ocidental, gestado a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, se consolida:

Novos tipos de consumo; obsolescência programada; um ritmo cada vez mais intenso de mudanças de moda e estilo; *uma penetração da propaganda, da televisão e da mídia em geral e em um nível até agora incomparável pela sociedade*; a substituição da antiga tensão entre cidade e campo, centro e província, pelo subúrbio e por estandardização universal; o crescimento de grandes redes de super-rodovias e a chegada da cultura do automóvel - estas são algumas das características que parecem marcar uma quebra radical com aquela sociedade pré-guerra mais antiga em que o alto modernismo era ainda uma força clandestina.⁴³

Como ambos autores deixam claro, é nos anos 1960 que se consolida uma cultura de consumo centrada nos Estados Unidos, que se intensifica ao longo das décadas até o século XXI, e que tem no meio publicitário seu mais importante produtor ideológico. Como afirma David Pierson, a partir da obra de Deleuze e Guattari, uma agência publicitária, "um catalisador econômico e cultural do capitalismo tardio", tem como função principal "reimaginar e re-codificar os produtos de seus clientes para associá-los com desejos particulares que se vinculam a uma rede social de desejos mais ampla, que compreende a sociedade moderna" (PIERSON, 2011, p. 79-80).

No capitalismo tardio, desejo, propaganda e produto se inter-relacionam e produzem um ao outro, e nenhum personagem em *Mad Men* deixa isso mais claro do que seu protagonista. O que se percebe, ao analisar como a série revela a história de como Dick vira Don, é que esse protagonista é em si um produto, o que explica também seu sucesso como publicitário. Toda sua identidade é construída em torno da *imagem* de um homem bem-sucedido do período: o terno extremamente bem caído, o cabelo sem um fio fora do lugar, a bela e jovem esposa, dois filhos e uma casa hipotecada no subúrbio. Contudo, uma explicação para seu contínuo desconforto no ambiente familiar e subsequente infidelidade seria justamente sua auto-consciência: por compreender que o mundo social é formado de performances superficiais (o que lhe dá a habilidade de assumir até certo grau diversos papéis sociais), Draper

⁴³ Jameson, Fredric. *The Cultural Turn*. Selected Writings on the Postmodern (1983-1998). Londres: Verso, 1998, p. 19, ênfases minhas.

sabe instintivamente que boa parte das pessoas vivem suas vidas em um desespero mudo e solitário, lutando para alcançar e manter a família tradicional e uma identidade pessoal satisfatória.⁴⁴

Don é o protagonista ideal para a fábula de afluência social e desespero pessoal que é *Mad Men* não só porque ele encarna essa contradição, partilhada com todos os personagens principais da série; ele o é porque percebe isso e se utiliza disso para traduzir esse sentimento em campanhas publicitárias, realizando dramaticamente o processo criativo publicitário: "tirar proveito dos desejos coletivos perceptíveis dos consumidores para construir uma eficiente campanha publicitária" (PIERSON, 2011, p. 81). Don Draper, portanto, é esse protagonista ideal pois "é a personificação do que uma campanha publicitária bem-sucedida pode alcançar" (DUNLEAVY, 2019, p. 54).

Dois exemplos que ilustram bem a relação entre a identidade de Don, sua profissão e os produtos que ele ajuda a vender são justamente cenas de apresentações de campanha, *pitchings*, onde estes produtos se tornam "objeto da fala dos personagens", reiterando pelas palavras sua qualidade simbólica (BALTAR, 2019, p. 136). As duas ocorrem ao final de suas temporadas, e os produtos publicitários, e sua apresentação em si, expressam metafórica e simbolicamente tramas que percorreram essas temporadas.

O primeiro ocorre em *The Wheel* (Temporada 1, Episódio 13), quando Don precisa criar uma campanha para o novo projetor de slides da Kodak, apelidado inicialmente de "A Roda", ou "A Rosca", por seu formato circular. Os executivos da Kodak querem uma campanha que relacione o projetor com o futuro, como uma nova tecnologia, mas Don percorre o caminho oposto, defendendo o uso de sentimentos nostálgicos para a formulação da campanha, falando sobre criar "um vínculo sentimental com o produto". Durante a apresentação, usa o projetor da Kodak para passar fotos suas com sua família, Betty grávida, ele brincando com seus filhos, dormindo com eles no colo, articulando a partir de suas imagens pessoais um uso sentimental do aparelho. "Essa máquina não se chama Roda", diz, "se chama Carousel. Funciona como a mente de uma criança: dá voltas e voltas e enfim acaba em casa, o lugar onde sabemos que somos amados". Olha para a foto dele e Betty casando com um sorriso. Passa para o próximo slide, um anúncio para o "Carousel", nome de fato usado pela Kodak para seu produto, e ganha a conta.⁴⁵

⁴⁴ PIERSON, David. "Unleashing a Flow of Desire: Sterling Cooper, Desiring-Production, and the Tenets of Late Capitalism". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 91.

⁴⁵ A série inclusive usa nessa cena o anúncio usado pela Kodak no lançamento do Carousel. Veja a imagem em:

A apresentação da campanha gira em torno então de articular o uso do projetor de slides com a carga afetiva contida nas imagens projetadas. Contudo, as projeções mostram uma imagem de felicidade doméstica que vai de encontro com o que assistimos no ambiente doméstico dos Draper. É quase Dia de Ação de Graças, e ele se recusa a ir com Betty e seus filhos para a casa de praia do sogro, para frustração da esposa. Chega em casa do trabalho e vai direto trabalhar na campanha da Kodak, ou sequer volta para casa. Esse não é o primeiro episódio a mostrar sua negligência com sua família, com fartos exemplos ao longo da temporada, porém em nenhum episódio anterior ficava tão clara a distância entre a imagem de família feliz e abastada que os Draper projetam e a realidade de frustração e solidão. A apresentação para a Kodak, portanto, projeta mentiras. E ao afirmar essa tensão entre a imagem projetada dos Draper e sua realidade vivida por meio de um *pitching* para uma paradigmática marca de projetores e filmes fotográficos, a série acaba por relacionar a produção de imagens com a produção de mentiras, em uma potente crítica ao universo da produção e circulação de imagens.

Isso é reiterado na última sequência do episódio. Nos últimos minutos, vemos Don voltando para casa em um trem lotado de passageiros animados para o feriado, com presentes em mãos. Ele chega em casa e chama por alguém; Betty responde da cozinha, ele vai até ela. Sally pergunta se ele vai com eles, ao que Betty responde cabisbaixa que ele não pode pois tem que trabalhar. Don diz a ela que vai sim com eles, para sua alegria e dos filhos, que gritam e pulam felizes. Betty assiste a cena sorrindo, uma música romântica tocando no rádio ao fundo. A música é cortada por Don abrindo de novo a porta de casa, no mesmo plano do começo da sequência. Chama por alguém, mas ninguém responde. Sua família já saiu e ele está sozinho. Senta na escada e olha para o vazio, com *Don't Think Twice It's All-Right* de Bob Dylan tocando no fundo, a câmera se afasta para mostrar a casa vazia, e os créditos aparecem.



Figs. 16 e 17: Contradição entre imagem projetada e realidade vivida em *The Wheel* (Temporada 1, Episódio 13).

O segundo exemplo ocorre em *In Care Of* (Temporada 6, Episódio 13), quando Don apresenta uma campanha para a Hershey's, empresa de chocolates que até então nunca tinha contratado uma empresa de publicidade. Se em *The Wheel* a apresentação para a Kodak sintetizava a dissonância entre a imagem que Don projeta de si e sua família e a realidade de suas vidas, algo construído ao longo da primeira temporada, aqui a apresentação para a Hershey's é a culminação de um processo de autodestruição de Don que já vinha ocorrendo em temporadas anteriores, mas que se acelera na sexta para uma degradação aguda. Agora casado pela segunda vez, volta a ter casos extra-conjugais até que sua filha o pega no flagra, e sua relação com trabalho se torna errática, ambas questões fortemente infladas pelo seu alcoolismo cada vez mais disfuncional.

Isso tudo culmina na mesa de reuniões quando vai apresentar uma campanha para o que poderia ser um cliente histórico. De início tudo vai bem: Don começa falando da relação positiva da Hershey's com os Estados Unidos, e que por isso todos na sala tinham uma história com a marca. Usa como exemplo uma história da "sua infância", quando seu pai o levava para comprar uma guloseima depois dele cortar a grama e ele sempre escolhia a Hershey's. O carinho de seu pai e a marca, diz, ficariam para sempre ligados em sua mente, pois a marca de chocolate era "a moeda corrente do afeto", o "símbolo do amor para uma criança".

Até agora, o procedimento é similar ao que vimos anteriormente: ele articula produto e afeto por meio de uma história pessoal inventada (sabemos por *flashbacks* que tal memória seria impossível). E o efeito é o desejado, os executivos sorrindo, assentindo com a cabeça e lhe dizendo que ele era um garoto realmente muito sortudo. Mas dessa vez a mentira não é o suficiente, suas mãos tremem de abstinência e Don não aguenta manter a sua performance; de novo, Dick reaparece no presente e a confissão começa.

Don interrompe a conversa, que tinha continuado sem ele. Pede a atenção dos executivos e começa a contar a sua história de fato com a marca, a sua memória real. Conta que é órfão e cresceu em um prostíbulo, e que lia sobre Milton Hershey e o orfanato que ele tinha criado em uma revista.⁴⁶ Que sonhava em ser uma das crianças de lá, de ser amado. A

⁴⁶ Ver mais sobre a Escola Industrial Hershey em <https://www.mhskids.org/about/history/>. Acesso em: 30/03/2023.

única vez que se sentia amado quando criança era quando uma das prostitutas lhe comprava uma barra de chocolate da Hershey's se ele furtasse o seu cliente durante um programa. A lembrança de comer a barra sozinho, no quarto, com grande cerimônia, lhe embarga a voz e ele começa a chorar. Ao redor da mesa de reuniões o silêncio impera. "Dizia 'doce' na embalagem", conclui; "era a única coisa doce na minha vida".

Essa apresentação, ao contrário da anterior, é um desastre. Os executivos da Hershey's escolhem outra agência, e Don é afastado da sua própria empresa. Sua escolha de abandonar a performance de Don e trazer o Dick à tona, ou melhor dizendo, essa irrupção de Dick no presente, que acontece quase que à revelia do personagem, não destoa necessariamente da mensagem que sua história inventada quer passar: na história real do jovem Dick, Hershey's ainda é a moeda corrente do afeto. Suas relações afetivas ainda são permeadas por produtos, porém a realidade da sua vida pobre e miserável não é o que lhe dá sucesso, mas a narrativa que cria de si mesmo - a imagem que projeta de si como parte do ideário da classe média alta que o mundo publicitário privilegia. A verdade não vende.

Por meio de campanhas publicitárias, *Mad Men* se utiliza de produtos icônicos dos anos 1960 para dar sentido simbólico e carga emocional para suas cenas, para resumir a trama de seus personagens e lhes dar uma gramática para poderem se expressar. Esse processo de simbolização, essa carga emocional, e essa gramática expressiva são todos melodramáticos em seu uso para produzir engajamento nos espectadores e lhes transmitir sentidos simbólicos, e a série não só parece consciente disso como faz referência a um gênero específico do melodrama em seu drama de superfícies brilhantes e desespero engasgado.

Portanto, o melodrama aparece aqui como um modo dinâmico de expressão que anima a estrutura de *Mad Men* e lhe provê uma gramática expressiva. É por meio da manipulação temporal das tramas, possibilitada pela serialidade, e a manipulação emocional dos personagens e seus destinos, possibilitada pelo melodrama, que a série nutre a fidelidade dos espectadores e seus *payoffs* emocionais.

E ela parece consciente disso, na medida em que constantemente alude ao modo melodramático enquanto um gênero específico, o melodrama doméstico dos anos 1950. Essa referencialidade assume um caráter tanto formal quanto de conteúdo: formal ao assumir a filmagem analógica em estúdio,⁴⁷ com predominância de cenas internas e privilégio do

⁴⁷ As primeiras quatro temporadas de *Mad Men* foram filmadas em 35mm e o filme posteriormente escaneado para edição e distribuição. Ver: <https://shotonwhat.com/mad-men-2015>. Acesso em: 30/03/2023.

espaço familiar doméstico; de conteúdo ao representar esse espaço doméstico como local de enclausuramento e repressão, o uso de objetos de consumo enquanto símbolos para expressar os sentimentos sufocados dos personagens, e o uso de espelhos para a representação de personagens de identidade partida.

É, então, por meio desse uso duplo do melodrama que *Mad Men* engendra sua história do passado recente americano. E é por meio desse uso que ela opera um de seus objetivos principais: de promover, por meio do engajamento dos espectadores na trama, uma comparação na mente deles entre *o passado retratado* e *o presente de sua exibição*.

Tal procedimento já é metaforizado nas duas cenas de confissão de Don analisadas, em que *trazer à tona Dick* significa *trazer o passado para o presente*. Mas como que *Mad Men* faz isso de forma geral? É o que veremos no próximo capítulo, em que a série toma como um de seus temas a performance da masculinidade hegemônica e suas contradições.

2 - "Um Homem é onde quer que ele esteja": performances de masculinidade em *Mad Men*

Para uma série com "homens" em seu título, a fortuna crítica em torno de *Mad Men* pareceu levar ao pé da letra a afirmação de Matthew Weiner que "*Mad Men* é sobre os desejos conflitantes no homem americano e as pessoas que pagam o preço por isso, *que são as mulheres*" (extras do DVD da primeira temporada de *Mad Men*, citado em KROUSE, 2011, p. 188, ênfases minhas). Se a série é sobre a atração de superfícies e a profundidade que elas maquiagem (SMALL, 2013), então uma análise da representação das mulheres dentro da diegese seria fundamental para acessar essa profundidade, para acessar os símbolos e significados que produzem os desejos masculinos às custas das mulheres.

De acordo com Mimi White, professora e pesquisadora de cinema, televisão e cultura midiática na Universidade de Northwestern, a vasta produção em torno de *Mad Men*, mulheres e questões feministas poderia ser (esquemáticamente) dividida em dois campos: *feminismo retro-anacronista*, que analisaria o mundo ficcional do programa "pelo prisma de posições feministas contemporâneas", enfatizando continuidades entre o passado retratado pela série e o presente de suas espectadoras por meio de um senso de "afinidade feminista"; e *perspectivas do feminismo da segunda onda*, que por sua vez procura "um acerto de contas histórico com a série", destacando "as diferenças entre o passado e o presente, e entre as mulheres fictícias da série e suas espectadoras" (WHITE, 2019, p. 83-84). O que se torna claro então é que análises da representação ficcional das mulheres em *Mad Men* e suas possibilidades pessoais e profissionais nos anos 1960 invariavelmente possuem *um olhar do presente*, destacando ora a continuidade de processos de opressão, ora os avanços históricos na luta por mais direitos das mulheres. Conforme afirmam Janet McCabe e Kim Akass, autoras que White coloca no campo do "retro-anacronismo", por mais difícil que possa ser assistir ao machismo explícito retratado na série, "mais alarmante ainda, e apesar de meio século de progresso social e mudança legislativa, é *o quão familiar o mundo de Mad Men parece hoje*" (2011, p. 180-1, ênfases minhas).

Mas se a crítica "prestou mais atenção às personagens femininas da série e às suas características estilísticas" (GRADY, 2011, p. 45) do que aos seus "homens loucos", o que dizer destes? Se a série é sobre "os desejos conflituosos do homem americano", e as mulheres

da série performam sua condição de *para-ser-olhada* para o prazer do olhar masculino (WILKINSON, 2019, p. 104), como esses desejos e esse olhar são construídos? Em suma, como *Mad Men* representa ficcionalmente seu sujeito masculino, a meio caminho entre o conformismo dos anos 1950 e a contestação dos anos 1960?

Este capítulo se propõe a ir na contramão da fortuna crítica e justamente analisar *os homens*, e não as mulheres, de *Mad Men*. Fazendo uso da discussão feminista produzida a partir da série mas invertendo seu objeto, analisarei aqui como *Mad Men* desenvolve sua crítica do homem dos anos 1960, analisando a masculinidade hegemônica sendo colocada sob o microscópio a partir de seu protagonista, Don Draper. Posteriormente, analisarei como a crítica ao pai de família na série está também dialogando com ansiedades e debates sobre o homem do século XXI, na medida em que o passado da trama da série se torna "um *veículo* pelo qual se comenta o presente", similarmente ao que Donna Peberdy, autora inglesa sobre gênero e mídia, vê em uma filmografia "nostálgica" dos anos 1990 (2011, p. 130, ênfases minhas).

Masculinidade Hegemônica no Pós-Guerra: conformismo e repressão

Antes de mais nada é preciso definir o conceito de masculinidade hegemônica, sob o risco de acabar essencializando performances de masculinidade. Uma excelente revisão dos debates em torno do termo no campo das ciências sociais se encontra em "Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito", de Robert Connell e James Messerschmidt (2013). Connell e Messerschmidt partem de um amplo corpus de pesquisas empíricas e etnográficas em torno de performances de masculinidade nos mais variados meios sociais ao redor do globo, apresentando importantes sintetizações que servem de base para o que entendo por aqui como "masculinidade hegemônica".

De acordo com os autores, o uso do termo gramsciano *hegemônico* já traz à tona a "luta ativa pela dominância" que caracteriza modelos de masculinidade, e as noções de mudança e adaptação históricas consequentes (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 244). Ou seja, o conceito deve ser entendido como um *padrão de práticas*, não apenas expectativas de papéis mas "configurações de práticas que são realizadas na ação social", que são performadas por agentes sociais (*idem*, p. 250). Nesse sentido, "masculinidade hegemônica" acaba significando menos uma forma "normal" de agir como um homem e mais formas social e historicamente informadas de agir, apresentando nesse sentido um caráter *normativo*:

[A masculinidade hegemônica] incorpora *a forma mais honrada de ser um homem*, ela exige que todos os outros homens *se posicionem em relação a ela e legítima ideologicamente* a subordinação global das mulheres aos homens.⁴⁸

É importante apontar que masculinidade hegemônica não é o sinônimo de um homem macho, rígido e dominador; realmente em alguns contextos o termo se referirá a homens engajando em práticas tóxicas, mas muitas abordagens de masculinidade hegemônica também incluem ações ditas positivas (como ser um bom pai e companheiro respeitoso). A violência, a agressão e o egocentrismo talvez signifiquem dominação, mas dificilmente "constituíram hegemonia - uma ideia que embute certas noções de consenso e participação dos grupos subalternos" (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 256). Ou seja, mesmo que masculinidades hegemônicas sejam modelos de ação social que contribuem para o poder masculino e a opressão feminina, elas não são perenes, imutáveis ou únicas; as diferentes formas de agir como um homem são adaptadas ao longo do tempo, acomodando contestações e desafios.

Essa noção de masculinidade hegemônica como um conjunto de práticas pode levar a entender que ela é discursiva, compreendendo diferentes significados que podem ser assumidos em diferentes momentos, com homens a adotando quando é desejável mas depois estrategicamente se distanciando dela. Tal procedimento de fato ocorre, mas masculinidade hegemônica não pode ser entendida apenas como uma prática discursiva: há limites para a "flexibilidade discursiva", limitada "pelos processos de incorporação, pelas histórias institucionais, pelas forças econômicas e pelas relações familiares e pessoais" (*idem*, p. 258).

Para Connell e Messerschmidt, a característica mais fundamental do conceito seria "a combinação da pluralidade das masculinidades e a hierarquia entre masculinidades"; há diversos modelos à disposição em um dado momento de uma dada sociedade, porém "certas masculinidades são *socialmente mais centrais* ou mais associadas com autoridade e poder social do que outras" (*idem*, p. 262, ênfases minhas). Outra questão fundamental é como a hegemonia trabalha em parte através da "produção de exemplos de masculinidade",⁴⁹ ou seja, os modelos em circulação que animam as performances de masculinidade são *criados*, e não necessariamente são emulados à risca por ninguém em particular:

⁴⁸ CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". In: *Revista de Estudos Feministas*, n. 21, v. 1, 2013, p. 245, ênfases minhas.

⁴⁹ Produção essa que também depende em parte do meio publicitário, o *métier* de nosso objeto.

Desse modo, as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses *modelos expressam*, em vários sentidos, *ideais, fantasias e desejos muito difundidos*. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero. Ademais, eles se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades como formas de viver as circunstâncias locais cotidianas. Na medida em que fazem isso, contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal.⁵⁰

Portanto, podemos entender Masculinidade Hegemônica como um conjunto de práticas de ação social, mutáveis ao longo do tempo, capazes de absorver contestações e se articular entre diversos níveis sociais, e que depende da produção e circulação de modelos de conduta socialmente aceitos. Feito isso, é preciso agora entender *qual* masculinidade hegemônica está em jogo (e em crise) nos Estados Unidos do início dos anos 1960, a partir da qual os personagens de *Mad Men* se inspiram.

Sua gênese se encontra no fim da Segunda Guerra Mundial e o retorno dos soldados do front, eventos que levarão a amplas mudanças na sociedade americana após a vitória dos Aliados e a consagração da hegemonia americana no plano político, econômico e cultural no mundo ocidental. Em jogo está a domesticação tanto do soldado traumatizado quanto da mulher que assume seu posto de trabalho durante o esforço de guerra, e a relação de ambos com o corporativismo no plano econômico geral, forças que levam a uma redefinição da função da família na sociedade americana.

De acordo com Talcott Parsons, sociólogo funcionalista americano que analisa essa questão em 1955, o que ocorre é uma especialização da família dentro da sociedade americana (1955, p. 9), que se torna essencial para a sociedade ao realizar duas funções: “a sociabilização primária das crianças” e “a estabilização das personalidades dos adultos” (*idem*, p. 16). Estamos falando, portanto, de verdadeiras “‘fábricas’ que produzem personalidades humanas”, na medida em que antigas formas de sociabilização local e familiar vão sendo suplantadas pela família nuclear e suburbana (*idem, idem*).

Tendo em vista essa relação direta entre a redefinição da função social da família e o corporativismo americano, o papel do pai é o de não só reafirmar essa relação, mas também definir seus limites: o papel paterno de “provedor” se torna uma função essencial na família já que seu salário e sua posição profissional são “a mais importante base para o padrão de vida da família” (*idem*, p. 13). Se o espaço doméstico é estritamente separado do espaço de

⁵⁰ CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. In: *Revista de Estudos Feministas*, n. 21, v. 1, 2013, p. 253, ênfases minhas.

trabalho, um ainda influencia o outro: por um lado, o trabalho provê a base material para posição social exercida pelo lar, e, por outro, o lar provê um trabalhador “estável” e domesticado.

Se o papel de “provedor” do pai é reforçado pela sua relação com o espaço público, o papel da mãe se torna ainda mais ligado ao e limitado pelo espaço doméstico:

Parece ser seguro afirmar que em geral o papel feminino adulto não parou de ser ancorado primariamente *nos assuntos internos da família*, enquanto esposa, mãe e gerente do lar, enquanto que o papel do homem adulto é primariamente ancorado *no mundo ocupacional*, pelo seu emprego e por meio deste por sua função de provedor de status e ganha-pão para a família.⁵¹

Dessa forma, Parsons conclui com uma útil formulação destes novos papéis e sua correlação com o mundo do trabalho: enquanto o homem assumiria um papel mais *instrumental*, participando da cadeia produtiva e ganhando em troca um salário que define a posição social de sua família, a mulher assumiria um papel mais *expressivo*, administrando o espaço doméstico enquanto uma vitrine do sucesso profissional de seu marido (PARSONS, 1955, p. 23).

Já para o pensador pós-estruturalista Paul B. Preciado, o reforço da diferença sexual nos papéis sociais não seria somente uma especialização da família dentro da estrutura social americana, mas também um retorno violentamente forçado a uma situação mudada durante a Segunda Guerra Mundial: a estrita diferença social entre um espaço público masculino e um espaço privado feminino.

A entrada da força de trabalho feminina durante a Segunda Guerra teve grande impacto nas sociedades ocidentais. Com falta de força de trabalho masculina, empregada nos campos de batalha, e com grande demanda dos setores produtivos para suprir os exércitos e ao mesmo tempo manter a estabilidade econômica doméstica, setores da indústria passaram a contratar mulheres na primeira metade da década de 1940, que vão trabalhar em indústrias, metalúrgicas, lojas, escritórios. Tal mudança, mesmo que pensada como algo momentâneo e emergencial, tem grande impacto ao complicar algo central na consolidação da sociedade burguesa durante o século XIX: a teoria das “duas esferas” que “definía o espaço público, exterior e político como campos de batalha próprios da masculinidade, fazendo o espaço doméstico, interior e privado lugares naturalmente femininos” (PRECIADO, 2010. p. 35).

⁵¹ Parsons, Talcott. “The American Family: Its Relations to Personality and to the Social Structure”. In: PARSONS, Talcott; Bales, Robert F. *Family, Socialization and Interaction Process*. Glencoe: The Free Press, 1955, p. 14-15, ênfases minhas.

Com o fim da guerra, o retorno dos soldados, e a necessidade de supri-los com empregos, as vagas ocupadas pelas mulheres foram ofertadas aos homens, para que as mesmas retornassem para seus papéis domésticos.⁵² Essa defesa de um "tradicionalismo doméstico como recompensa pelo sacrifício da guerra", junto com o anticomunismo crescente, transformaram o caráter normativo da família nuclear em "religião nacional" (SELF, 2012, p. 144): a família branca heterossexual se torna "a matriz do imaginário nacionalista americano" (PRECIADO, 2010, p. 40). Porém, o que se percebe logo após o fim da guerra é que este procedimento era sem retorno, e o reequilíbrio buscado com a readequação das pessoas aos papéis de gênero prescritos não se daria sem tensão:

O soldado heterossexual, pós-traumaticamente inadaptado à vida monogâmica da unidade familiar, volta para a casa para se converter não tanto no par complementar da mulher heterossexual, mas em seu *principal rival*.⁵³

Para Preciado, a unidade familiar se torna um lócus de reforço dos padrões sociais, um "recrudescimento do que poderíamos chamar com Judith Butler de modelos performativos de gênero e raça", tornando a dona de casa e o pai trabalhador os "modelos de gênero complementares de que depende a estabilidade da família branca heterossexual" (PRECIADO, 2010, p. 38).⁵⁴

De acordo com K. A. Curdileone, historiadora e professora da City University de Nova York (CUNY), essa reconfiguração forçada do âmbito doméstico, agora refeito no contexto da suburbanização individualista e sem as redes de apoio locais e de classe que antes o marcava, se articula com uma ansiedade sobre o homem americano, visto como "em crise" na década de 1950, em parte por conta da maior assertividade e autonomia feminina desenvolvidas durante a guerra. O refrão era simples e universal: Homens americanos tinham se tornado vítimas de uma sociedade de massas que "esmagava o Eu masculino autossuficiente, elevava as mulheres a uma posição de poder dentro de casa, e condenava os homens a uma conformidade escravizante" (CURDILEONE, 2000, p. 522-523).

O antídoto para os homens que tinham "se tornado *soft*" seria a bravada máscula, um escárnio excessivo a qualquer coisa que soasse feminino, o uso constante de uma

⁵² É claro que questões de classe e raça complicam o processo; enquanto que as mulheres brancas de classe média em sua maioria retornam ao ambiente doméstico, para mulheres não-brancas e de classe baixa a permanência no mercado de trabalho é uma necessidade material. Ver mais em: SELF, Robert O. *All in the Family: The Realignment of American Democracy Since the 1960s*. Nova York: Hill and Wang, 2012, p. 142.

⁵³ PRECIADO, [Paul] Beatriz. *Pornotopia: Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010, p. 37, ênfases minhas.

⁵⁴ Para mais sobre teoria performativa de gênero, ver BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

"linguagem de perversão e penetração para falar de inimigos externos e domésticos", e mais importante, o dualismo ideológico entre *hard* e *soft*, que se espalha por todo o espectro de ação humana (*idem*, p. 522). As ações dos homens acabam sendo divididas entre ser *hard*, incisivo, decidido, e em momentos até agressivo e violento, ou ser *soft*, conformado, passivo, fraco, ou pior ainda, feminino.

O interessante aqui é que esse discurso de crise de masculinidade se articula tão fortemente com o anticomunismo fervoroso dos anos 1950 que se torna difícil diferenciar um do outro. Para Curdileone, o anticomunismo, em suas manifestações culturais mais amplas e suas imaginações mais fervorosas,

se torna uma defesa *contra* o próprio Estados Unidos - sua auto-indulgência, sua crescente apatia e conformidade, sua falta de divisões sociais claras e sua modernidade sexual crescente - o que explica o porquê dele se tornar tão entrelaçado com valores familiares e continência sexual.⁵⁵

O discurso do homem *hard* e viril, por fim, não conhecia também limites partidários; se ele começou como uma retórica predominantemente republicana (principalmente com Joseph McCarthy), os democratas foram rápidos em a assumirem, levando ao culto à masculinidade da presidência de John F. Kennedy (justamente no início dos anos 1960, período retratado em *Mad Men*). Não é por acaso que uma das principais referências para a análise de Curdileone sobre a defesa do homem *hard* advém não de um intelectual ligado ao Partido Republicano, mas uma das principais referências do Partido Democrata na metade do século XX: Arthur M. Schlesinger Jr. e seu livro *The Vital Center* (1949). Todas as características do discurso anticomunista/pró-masculinidade *hard* descritas se encontram na obra, e também se encontra na figura mais alardeada do discurso liberal americano na época: o *liberal provedor* (em inglês, *breadwinner liberal*).

De acordo com Robert Self, o homem provedor era considerado tão incrustado na sociedade americana que não era sequer visto como uma escolha: um homem prover para sua família "funcionava como uma mitologia que organizava a vida social e era considerado a base de uma família saudável e por extensão uma sociedade saudável" (SELF, 2012, p. 25). A ideia de um homem provedor na década de 1950 e 1960, portanto, alia tanto a função do homem na família, organizando o trabalho por meio de divisões de gênero, quanto atende às suas ânsias por virilidade, o colocando como chefe incontestado de sua unidade familiar. A família nuclear, com a mulher em casa nos novos subúrbios e o homem viril na cidade

⁵⁵ CUORDILEONE, K. A. "‘Politics in an Age of Anxiety’: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960". In: *The Journal of American History*, Set. 2000, p. 538, ênfases minhas.

mandando nos negócios e na política, seria o antídoto ideal contra o comunismo e seu ataque ao individualismo americano.⁵⁶

Porém, ideologia e estrutura econômica entram aqui em conflito, pois se ideologicamente há uma defesa do individualismo masculino, que domina a sociedade com sua virilidade, economicamente a sociedade americana passa a depender de estruturas corporativas crescentemente centralizadas, e que justamente limitam o individualismo desse homem provedor. Maura Grady, professora de literatura inglesa na Ashland University, nos Estados Unidos, descreve a partir da obra do sociólogo William H. Whyte (1956) o *homem da organização* como o trabalhador branco de classe média por excelência de meados do século XX, que "entrega seu bem-estar financeiro, suas aspirações pessoais, sua vida social e seu caráter moral para uma grande organização, como uma corporação"; em troca, ele ganha dela "um trabalho seguro e um bom salário" (GRADY, 2011, p. 46). Sua associação com seu emprego e posição na empresa fazem com que se sinta como "*se pertencesse à companhia*", derivando "grande parte de seu senso de si à sua associação, e lealdade, à organização" (*idem*, p. 48-49, ênfases minhas).

Então, se por um lado os modelos de conduta em circulação nos Estados Unidos da metade do século passado definiam *ser homem* como um pessoa viril, dominadora, *hard* e provedora, chefe de seu núcleo familiar, os homens que tentavam emulá-los se viam dependentes de, e limitados por, organizações impessoais que fugiam do seu controle, e das quais dependiam tanto para seu sustento quanto para sua posição na sociedade. Essa, de forma resumida, é a principal masculinidade hegemônica em cena em *Mad Men*, e que entrará em crise ao longo da década que a série retrata.

Homens Loucos: masculinidade, performance e identidade em Mad Men

Um conceito que perpassa as discussões sobre masculinidade hegemônica, e que será muito útil em nossa análise, é a noção de *performance*. Mais conhecido pelas formulações de Judith Butler (2003), mas com raízes que remontam à primeira teorização de performance social por Erving Goffman (1959), a compreensão de masculinidade como performance de gênero traz à tona sua qualidade de criado, elaborado,

⁵⁶ O pós-guerra nos Estados Unidos coincide também com a consolidação da televisão, que em certo sentido participa dessa redefinição de relações, trazendo para dentro da casa, para dentro do espaço privado e feminino, notícias do mundo público e masculino, como veremos no capítulo 4.

uma complicada montagem de significantes exteriores, como a vestimenta, e comportamentos adquiridos que posicionam *o corpo masculino* não como a fonte da identidade masculina mas como *o lugar de sua performance*.⁵⁷

Apesar da radicalidade política do conceito, de acordo com Mike Chopra-Gant elementos dele surpreendentemente aparecem 50 anos antes em alguns discursos sobre masculinidade no pós-guerra, limitados em um contexto onde "o reconhecimento da performatividade embasava uma retórica preocupada em relaxar ansiedades" sobre o retorno dos soldados da guerra (CHOPRA-GANT, 2006, p. 97).⁵⁸ O resultado foi uma contradição discursiva, onde ao mesmo tempo em que se defendia "uma diferença essencial entre os sexos", central para a dominação masculina, a experiência da Segunda Guerra tornava necessário "reconhecer a capacidade dos homens de se ajustar às diferentes condições de guerra e paz" (*idem*, p. 119). Ou seja, uma expectativa de apaziguamento e adequação social do homem que retorna do front da guerra em certo sentido reconhecia a capacidade de homens performarem diferentes modelos de gênero, porém a nível mais geral ainda havia um esforço governamental, social e ideológico de retorno a papéis prescritos e essencialmente diferentes de gênero.

Uma ideia de masculinidade enquanto performance, enquanto atuação, e em contradição com distinções essencialistas de gênero, continua a aparecer na cultura popular dos anos 1950: para Donna Peberdy, professora do Departamento de Filme e Mídia da Universidade Solent no Reino Unido, enquanto circulava socialmente uma masculinidade *normativa*, encapsulada na figura do "Homem do Terno de Flanela Cinza", essa figura era desafiada por diversos filmes e personagens fictícios que "apresentavam várias *máscaras de masculinidade*" (PEBERDY, 2011, p. 31, ênfases minhas). O exemplo maior para a autora é o personagem de Cary Grant em *Intriga Internacional* (Alfred Hitchcock, 1959), que por conta da confusão de identidades na qual ele se vê é obrigado a assumir diversas personas masculinas, e reconstruir "sua identidade de acordo com as associações culturais que cada persona evoca" (*idem*, p. 32):

Não só a narrativa do filme indica a fluidez da identidade masculina e sua possibilidade de recriação e adaptação sem fim, mas ela questiona a própria

⁵⁷ CHOPRA-GANT, Mike. *Hollywood Genres and Post-War America - Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres: I.B. Tauris, 2006, p. 96, ênfases minhas.

⁵⁸ Um dos exemplos cinematográficos usados por Chopra-Gant é *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* (William Wyler, 1946), que trata especificamente do retorno de soldados à vida pacata nos Estados Unidos e sua dificuldade em tanto lidar com os traumas da guerra quanto se ajustar à vida social (CHOPRA-GANT, 2006, p. 103-106).

essência da masculinidade, pois é incerto, após cada transformação recorrente, *qual* persona poderá ser a identidade original ou "verdadeira".⁵⁹

Ou seja, a partir do pós-guerra contradições entre essência normativa e performance adaptativa são enunciadas por meio de personagens masculinos fictícios, na medida em que imagens normativas de gênero "são construídas e perpetuadas pela cultura ocidental e principalmente *pela mídia de massa*" (PEBERDY, 2011, p. 28, ênfases minhas).

Pensar em performances de modelos hegemônicos de masculinidade, e em sua produção e circulação pela indústria cultural, é muito útil quando nos deparamos com *Mad Men* e com Don Draper em particular. Pois a série coloca em primeiro plano tanto essa produção e circulação, ao centrar sua trama em uma agência publicitária, quanto o caráter performativo de masculinidade, por meio de seu protagonista partido.

De acordo com C. Wright Mills, mudanças econômicas ao longo da primeira metade do século XX tornaram a economia capitalista dependente de um volume de negócios crescentemente acelerado, o que por sua vez cria particular importância para vendedores que consigam "criar e satisfazer novos desejos" por meio do marketing e da *aparência* dos produtos (MILLS, 1951, p. 303-304). Tal processo, como descrito no capítulo anterior, dá uma grande centralidade a agências publicitárias no capitalismo avançado (principalmente com o advento da televisão comercial), algo tematizado em *Mad Men* e pela sua agência fictícia, a Sterling Cooper: a série representa, por meio da "manipulação de fachadas" de seus produtos e seus personagens, "tanto a atração sedutora quanto as poderosas limitações intrínsecas às economias sociais burguesas" (HANSEN, 2013, p. 156). E esse duplo processo de mascarar e seduzir é radicalizado na dupla identidade de seu protagonista.

No fim do capítulo anterior discorri sobre a identidade partida de Don Draper/Dick Whitman, radicalizando a figura do publicitário *self-made man*, e principalmente discuti a identidade pública da personagem como uma máscara construída, uma performance a partir da qual ele vive o seu presente (a começar pelo seu nome falso, "Draper", ou "cortineiro"). Don "constantemente se engaja no ato de *se inventar*⁶⁰ no sentido tanto *cosmético* quanto *narrativo*" (HANSEN, 2013, p. 146, ênfases minhas), e ao fazer isso cria "uma nova persona que segue o que parece ser *a encarnação masculina do Sonho Americano*" (GRADY, 2011, p. 62, ênfases minhas). Ou seja, ao assumir a identidade de Don Draper, Dick Whitman

⁵⁹ PEBERDY, Donna. *Masculinity and Film Performance* - Male Angst in Contemporary American Cinema. Londres: Palgrave Macmillan, 2011, p. 32, ênfases minhas.

⁶⁰ No original, *making himself up*.

narrativa e visualmente cria a performance de masculinidade bem-sucedida que ele deseja ser, usando seu corpo como "o lugar de sua performance".

Essa performance cínica é criada principalmente pela manipulação da superfície de seu corpo: Don em cena está quase sempre revestido justamente por um *terno de flanela cinza*, o símbolo máximo do conformismo de classe média (COHAN, 1997, p. xi). Por meio do seu terno, Don "projeta a imagem de um homem sofisticado, urbano e empoderado" (HANSEN, 2013, p. 154), e ele mantém essa imagem impecável em quase todos os ambientes por onde passa (inclusive dentro de sua casa), e uma rápida revisão dos materiais de divulgação das primeiras temporadas o mostrarão também sempre de terno. Essa onipresença nos acostuma a imediatamente relacioná-lo com uma impecabilidade, e é justamente quando ele se vê ausente dessa sua armadura moderna que nos tocamos o quanto ela é essencial para sua apresentação de si.

O episódio *Seven Twenty Three* (Temporada 3, Episódio 7) começa com a imagem de Peggy Olsson dormindo em uma cama de hotel com um homem; um corte seco nos leva à Betty Draper, deitada com um vestido florido no divã prenhe de significado mencionado no capítulo anterior; por fim, e mais perturbador, outro corte seco nos leva a um quarto de motel, sujo de comida e garrafas de cerveja, onde encontramos Don dormindo no chão de carpete, sem o blazer do terno e as mangas da camisa arregaçadas. Ele levanta do chão com dificuldade, e um plano em close-up nos mostra seu nariz arrebitado, o cabelo desarrumado. Ele se senta no chão e examina com os dedos os estragos da noite; a fachada de sucesso se encontra toda arranhada e desfeita. E para reafirmar isso, o episódio imediatamente volta para a noite anterior ao que quer que tenha levado Don ao quarto de motel, e o vemos abotoar a gola da camisa, arrumar a gravata, engraxar os sapatos, colocar o blazer e dar um último toque no seu penteado, nenhum fio fora do lugar. A contraposição entre o Don despido de sua imagem de sucesso e a montagem de planos dele justamente se montando esclarece o caráter construído da figura que ele apresenta para o exterior. Mais para frente voltamos para as cenas que abriram o episódio: Don se levanta no chão e examina em um espelho o rosto ensanguentado, quilômetros de distância da aura de sucesso que ele emana na cena anterior, onde conseguiu a conta dos hotéis Hilton em Nova York.



Figs. 18 e 19: Don dando os últimos toques na montagem da sua performance (acima) e posteriormente contemplando a armadura rachada (abaixo) em *Seven Twenty Three* (Temporada 3, Episódio 7).

Para Jim Hansen, a cena é perturbadora pois, ao contrário de outras pessoas, "Don parece estar completamente consciente do fato de que ele encarna uma *imagem* [...] e não um Eu totalmente coerente, real ou profundo" (HANSEN, 2013, p. 146, ênfases minhas). Mas como dito no capítulo anterior, o uso de espelhos na série, descendente dos espelhamentos sirkianos do melodrama doméstico, atua também para fragmentar a imagem, e a metaforicamente transformar o sujeito que olha em objeto olhado. Ao olhar para o reflexo de seu rosto literalmente partido, Don visualiza "a desintegração de sua aparência visual" que simboliza ameaças externas à sua normalidade masculina (PEBERDY, 2011, p. 49).

Essa ameaça externa, nesse episódio, é a obrigação dele assinar um contrato em contrapartida por ganhar a cobiçada conta de Hilton. Desde o início da série, a relação de Don com seu emprego é marcada pela informalidade: ele é Diretor de Criação da Sterling Cooper, se torna sócio minoritário ao final da primeira temporada, mas não possui um contrato empregatício com a agência. Isso permite que ele não se veja atado à agência e possa ameaçar sair como recurso para valorizar o seu passe: em *Meditations in an Emergency* (Temporada 2, Episódio 13), quando a Sterling Cooper é comprada por uma empresa inglesa, Don usa sua liberdade contratual para ameaçar sair da agência se ele não puder manter seu poderio criativo sobre as campanhas. Agora, a maior conta que ele já conseguiu tem como contrapartida que ele seja justamente atado à agência: frente ao seu anticonformismo e necessidade por liberdade, seu sucesso profissional agora depende justamente de se conformar e trocar liberdade por sucesso.

É esse seu constante ímpeto de fuga que mais fortemente o relaciona com o homem de fronteira, brevemente mencionado no capítulo anterior e uma das mais fortes figuras de masculinidade viril do imaginário americano do pós-guerra. De acordo com Melanie Hernandez e David Thomas Holmberg, Don se articula com a figura do homem de fronteira que anima a ideologia do Excepcionalismo Americano e que possui na imagem cinematográfica dos personagens de John Wayne sua maior síntese. Essa figura, de acordo com sua ideologia, "começa como um inocente, e com experiência se desenvolve em *um domador da selva*, nascido da e adequado para a paisagem com a qual ele está simultaneamente em conflito" (HERNANDEZ; HOLMBERG, 2011, p. 19, ênfases minhas). Nesse sentido, ele é "uma mistura de civilização e natureza (e ponte entre elas)" que ao mesmo tempo em que leva a civilização e ordem euroamericana ao selvagem Oeste, ele é incapaz ou relutante em aceitar as amarras da civilização que trouxe (*idem*, p. 20). Don Draper, sua encarnação do meio do século XX,

representa Adão em seu novo Éden, mas em ação e personalidade ele é também o herói isolado da fronteira que rejeita a sociedade, mesmo que sua rebelião se manifeste [...] mais como transgressões contra a moral social.⁶¹

A articulação da figura imaculada de Don com a do herói de fronteira, atualizado para os Estados Unidos da década de 1960, é tanto metaforizada na série quanto usada em seu material de divulgação. Em *Ladies Room* (Temporada 1, Episódio 2), uma proposta de campanha para um desodorante em aerosol é menosprezada por Draper ao relacionar o desodorante com o futuro espacial. "Quem é esse idiota voando pelo espaço?", ele pergunta irritado a um grupo de redatores frente a um desenho de um astronauta, "Sabe, ele mijá nas calças!". Ao perguntá-los que imagem de homem levaria uma mulher a comprar o desodorante para seu namorado, marido ou filho, ele acaba voltando a uma imagem que parece lhe deixar mais tranquilo do que o homem da fronteira espacial. "Vocês acham que elas querem um caubói? Ele é quieto e forte, sempre traz o gado seguro de volta para casa..." e se perde em pensamentos. Aqui os espectadores são quase convidados a se perguntarem: de quem Don está falando? Do herói de fronteira do passado, mistificado pelo cinema e pela televisão, ou dele mesmo?

Duas temporadas depois, o material promocional para a terceira temporada de *Mad Men* possui o slogan: "Este é o Selvagem, Selvagem Leste" (uma brincadeira com o *Wild, Wild West*): "Em uma terra sem lei de salões, selvagens e tiroteios, um homem vive a partir de seu próprio código", afirma o locutor. A brincadeira da Nova York e a Avenida Madison dos anos 1960 como o Oeste selvagem pode ser irônica, mas ela demonstra "a conexão surpreendentemente fácil e natural entre *Mad Men* e esses clássicos *motifs* do Oeste Americano, particularmente Don como o herói de fronteira" (HERNANDEZ; HOLMBERG, 2011, p. 21).

A relação de Don com o Oeste imaginário é intensificada pelo fato que Anna Draper (Melinda Page Hamilton), a viúva do Don Draper real, mora em Los Angeles em uma casa que ele comprou para ela. É com Anna que Don consegue ser mais "ele mesmo", já que ela justamente sabe que ele *não é Don Draper*: ela e sua família o chamam de Dick, o conhecem como Dick e gostam dele como Dick. É com ela que ele pode relaxar sua performance, e é para ela que ele foge na segunda temporada, quando Betty o expulsa de casa ao descobrir que ele a traía. Em *The Mountain King* (Temporada 2, Episódio 12), Don passa alguns dias na casa de Anna, onde contempla a possibilidade de abandonar a civilização do Leste

⁶¹ HERNANDEZ, Melanie; HOLMBERG, David Thomas. "'We'll start over like Adam and Eve': The Subversions of Classic American Mythology". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 16.

simbolizada por seu bom emprego e casa no subúrbio: lá, ele usa primariamente camiseta, e não terno e camisa, se apresenta como Dick e conversa com mecânicos sobre a possibilidade de trabalhar com eles criando carros de corrida. Lá ele não é mais Don Draper. A cena final do episódio, com ele entrando no mar, parece significar um renascimento para o personagem.

Mas ele não fica e volta para o Leste, onde o vemos indo pedir perdão para Betty já vestindo seu terno habitual. É também vestindo seu terno que o vemos levar os filhos para a casa de Anna depois que ela morre, quando sua sobrinha Stephanie (Caity Lotz) vai vender a casa em *Tomorrowland* (Temporada 4, Episódio 13). Agora com os filhos, ele precisa realizar sua performance de Don Draper, vestindo seu terno cinza e ladeado pelas crianças. Agora ele não pode mais ser Dick ali, mas um fragmento dessa personalidade se mantém naquele espaço. Observando a casa, Sally (Kiernan Shipka), sua filha, vê uma inscrição pintada no canto: "DICK + ANNA '64". Curiosa, pergunta para o pai: "Quem é Dick?" Ele pára um minuto olhando para ela, Stephanie o olhando curiosa (ela, afinal, sabe muito bem quem ele é), até que responde: "Bem... [Sally e Bobby olham para o pai] Esse sou eu. [As crianças olham de novo para o escrito] Esse é meu apelido às vezes." É no Oeste, real e imaginário, que ele consegue, nas primeiras temporadas, ser o Dick.

Mas, como já dito antes, a férrea separação que ele cria entre o Dick do passado e o Don do presente vai sendo cada vez mais vazada, e é nesses momentos também que vemos como a masculinidade viril de Don Draper é algo performado por Dick Whitman. Quando Betty o coloca contra a parede e ele confessa sua duplicidade em *The Gypsy and The Hobo* (Temporada 3, Episódio 11), o Dick do passado que irrompe é "hesitante, envergonhado, e apavorado", distante do Don assertivo e dominante do presente (DUNLEAVY, 2019, p. 56). E isso também pode ser visto nas cenas em *flashback* da segunda temporada, quando vemos ele conhecendo Anna Draper e sua relação com ela depois que ele conta a ela que seu marido morreu e ele assumiu sua identidade; também aparece em memórias em *flashback* de Roger Sterling (John Slattery) em *Waldorf Stories* (Temporada 4, Episódio 6), quando ele relembra como conheceu e (involuntariamente) contratou Don. Esses *flashbacks* mostram a diferença entre a performance de masculinidade de Don no presente da narrativa e a do seu passado, mas a cena da confissão para Betty mostra que a diferença não é devido à distância temporal, mas que o Don que conhecemos é uma superfície criada, uma performance continuamente feita que ele projeta para o seu público.

De acordo com K. A. Curdileone, a palavra de ordem na década de 1950 e no início dos anos 1960 era ser *um homem de ação*, ser resoluto. Falhar em "agir corajosa e

decisivamente" era visto como um "defeito de caráter masculino" (CURDILEONE, 2000, p. 545), e uma performance de masculinidade bem-sucedida era uma que não apenas *parecesse* um homem, mas *agisse* como um homem. Isso poderia levar a crer que a performance de masculinidade de Don e dos outros personagens masculinos de *Mad Men* se daria principalmente em suas ações, em como agem e reagem em seu cotidiano. A performance de feminilidade das personagens femininas de *Mad Men*, por sua vez, como bem caracteriza Maryn Wilkinson, professora de estudos de media da Universidade de Amsterdam, tem a teatralidade de sua construção exposta narrativa e visualmente ao "ser colocada 'entre aspas' ao longo da série" (WILKINSON, 2019, p. 109). As mulheres da série são enquadradas por meio de "enquadramentos dentro de quadramentos", pela *mise-en-scène* que "imita, ou repete, a silhueta da mulher em exposição", e principalmente por "simetrias cuidadosamente compostas" que "recordam pinturas ou fotografias de propaganda imaculadamente dirigidas" (*idem*, p. 109-110):

Esses são momentos de retrato clássico, [...] belamente alinhados e compostos, quase quebrando o fluxo da narrativa a fim de *celebrar o processo* de sua própria construção e simetria.⁶²

O último exemplo imediatamente traz à memória os escritos de Laura Mulvey sobre o olhar masculino no cinema clássico Hollywoodiano e os momentos em que a trama pára em espetáculos dentro de espetáculos, onde a mulher como objeto a ser olhado assume centralidade visual (ver MULVEY, 1989 e 2019), e parece se manter coeso com o processo explicitado por autoras feministas que apontam que *Mad Men* recria a misoginia do período. Um exemplo dessa quebra do fluxo narrativo para o prazer do espetáculo feminino se encontra no segundo e no quarto episódios da terceira temporada (*Love Among the Ruins* e *The Arrangements*), quando a equipe criativa da Sterling Cooper precisa recriar a sequência inicial de *Bye-Bye Birdie* (George Sidney, 1963) para um comercial de refrigerante diet. A sequência é um plano-sequência de Ann-Margret dançando em frente a um fundo azul, e a exigência dos clientes é que o comercial recrie o plano quadro a quadro, mas com uma atriz segurando uma lata de refrigerante diet enquanto canta "bye-bye açúcar". As diversas cenas de executivos assistindo ao original de Ann-Margret tanto apresenta essa quebra da narrativa, mostrando a sequência inteira, quanto visualmente representa o efeito esperado dessa quebra: voyeurismo masculino.

⁶² WILKINSON, Maryn C. "The Performativity of Labour and Femininity on *Mad Men*". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 109, ênfases minhas.

Bem, mas de novo, e os homens? Em parte é verdade que homens em *Mad Men* devem *agir* como homens, e vemos isso no caráter resoluto de Don Draper, como em seu anticonformismo em assinar o contrato. Mas fica muito claro também que a série destaca a teatralidade dessa performance, como visto nas comparações criadas entre Don e Dick. Se as performances de masculinidade dos homens de *Mad Men* não estão necessariamente "entre aspas", ainda assim há um descompasso entre o que os homens apresentam aos outros e o que eles sentem: os personagens masculinos da série "constantemente sofrem para *sentir* o poder e controle masculino que eles trabalham tanto para *parecer* ter" (GRADY, 2011, p. 61). Ao longo da série vemos esse descompasso, e é algo que fica particularmente claro quando Don performa seu papel de pai de família, o elo central da ideologia familiar do pós-guerra.

Já deve estar bem estabelecido que Don não é particularmente um bom marido com sua primeira esposa, Betty (ou mesmo com sua segunda, Megan). O descaso com seu ambiente familiar já é visto no primeiro episódio da série, quando sua família sequer aparece, figurando apenas nos últimos minutos e como contraponto à sua vida na cidade. No episódio seguinte, após um jantar com o chefe do seu marido, quando transparece o quão pouco ela sabe sobre Don, Betty pergunta na cama, enquanto ele dorme: "Quem que está aí dentro?". As constantes infidelidades de Don, das quais ela já desconfia na primeira temporada e confirma na segunda, e a descoberta da sua identidade secreta, junto com a descoberta de um novo amor, a farão se separar dele ao final da terceira temporada. Mas é na relação de Don com seus filhos, em particular com a mais velha, Sally, que ele mais deixa transparecer o descompasso entre imagem projetada e realidade vivida.

Don sendo um pai ausente, já aparente no primeiro episódio, é particularmente tematizado em *The Marriage of Figaro* (Temporada 1, Episódio 3), episódio cuja segunda metade gira em torno da festa de aniversário de Sally Draper. Apesar de amoroso com sua filha, ressentido a monotonia das festas de criança no subúrbio: começa a beber cerveja de manhã enquanto monta uma casinha de brinquedo, e quando os convidados chegam ele já se encontra relativamente bêbado. Parte para drinques enquanto conversa futilidades com os vizinhos; quando um deles aponta para o interior da casa e afirma que eles "têm tudo", Don assente e afirma "sim, é isso mesmo", a meio caminho entre resignado e aborrecido.

Seu distanciamento frente à festa aumenta quando Betty insiste que ele use uma câmera portátil para registrar o evento. A câmera lhe sobriega de jogar conversa fora com os convidados, e anda pela casa registrando cenas da festa: as crianças correndo pela sala enquanto brincam; os outros homens olhando enquanto um deles fala com a mãe divorciada Helen Bishop, escândalo da vizinhança; esse brigando com Helen quando ela ridiculariza as

investidas dele, e ambos fingindo sorrir e acenar quando percebem a câmera intrusiva; um momento íntimo de um casal que se beija. As imagens aparecem primeiro no mesmo registro do restante do episódio, mas se repetem com um filtro que imita a imagem saturada das câmeras portáteis daquela época, com o som do mecanismo da máquina e a música de ópera que toca ao fundo da festa – justamente *O Casamento de Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart, que dá título ao episódio e cujo tema cômico e farsesco em muito se relaciona com o caráter da festa. A última cena de alguma forma o perturba e ele vai fumar no quintal enquanto bebe mais um drinque. Helen, menosprezada pelas mulheres e assediada pelos homens, sai também e comenta com ele sobre a festa, que ele responde monótonamente.

Betty vê os dois próximos, e rapidamente sai e insiste que Don vá buscar o bolo para o parabéns. Ele vai, mas na volta passa de carro na frente de sua casa sem parar. Acaba debaixo de um viaduto, fumando enquanto vê o trem passar. Já na sua casa, Betty se frustra pela ausência do bolo e pela saída dos convidados, até que é salva justamente por Helen, que oferece um bolo congelado para fazer as vezes de bolo de aniversário. Don retorna tarde da noite, acompanhado por um cachorro para aplacar a frustração familiar, para felicidade das crianças e irritação da esposa.

Há vários elementos no episódio que informam a ação de Don de fugir da festa da filha, e podem ser resumidos pela diferença entre a primeira e segunda metades do episódio: a primeira se passa toda no escritório, onde ele domina o ambiente e se sente mais confortável, e também onde ele flerta com uma cliente, que ele beija mais tarde. Na sua casa, pelo contrário, se vê deslocado e distante: não pode usar o sabonete chique ou a toalha de hóspedes do lavabo, recorrendo a secar suas mãos na camiseta; participa de conversas inúteis com vizinhos que mal gosta, e que lhe lembram sua inadequação naquele espaço; e quando filma a festa, se distanciando objetivamente das relações interpessoais que ocorrem em sua casa, se vê ainda mais deslocado e frustrado. O bolo lhe dá a desculpa de ir embora sem hora para voltar, acentuando sua insatisfação e inadequação no ápice da festa.



Figs. 20, 21 e 22: Imagens *retro* da festa de Sally em *Marriage of Figaro* (Temporada 1, Episódio 3).

A problemática do pai ausente era algo notório no período do pós-guerra, e se relaciona com o retorno violento a papéis estritos de gênero discutido acima. Tal questão acaba sendo tematizada em filmes populares do período, onde pais ausentes levariam à delinquência e "comportamento promíscuo entre jovens mulheres" (CHOPRA-GANT, 2006, p. 68). A solução, para autores como o então popular Benjamin Spock (1946), seria se afastar dos "papéis segregadores institucionalizados de paternidade" e ir no sentido de "um tipo mais domesticado de masculinidade" (*idem*, p. 78), algo porém menos presente na filmografia da época do que imagens das consequências dessa ausência (*idem*, p. 79-80). Um possível afastamento de papéis paternos segregados por gêneros é algo que não ocorre no universo de *Mad Men*, ao menos nas primeiras temporadas: quando por exemplo o terceiro filho dos Draper, Gene, nasce em *The Fog* (Temporada 3, Episódio 5), a enfermeira do hospital toma a cadeira de rodas com Betty e Don é comandado a ficar na sala de espera sem informações do parto, enquanto a esposa dá luz ao bebê entre delírios alimentados pela anestesia peridural.

Mas o discurso que liga o pai ausente à delinquência juvenil aparece na trama da série, particularmente quando os Drapers se separam ao final da terceira temporada. Sally já aparentava sinais de rebeldia desde antes, como quando fuma um dos cigarros de sua mãe enquanto o pai está sumido na Califórnia (*The Mountain King*, Temporada 2, Episódio 12), ou quando arruma briga com uma garota da escola após perder o avô materno, que viveu com a família nos últimos meses de vida (*The Fog*, Temporada 3, Episódio 5). É com a saída definitiva do pai do ambiente doméstico na quarta temporada que Sally assumirá delinquências maiores, desde recusar a comida da nova sogra de Betty e cuspir no prato durante o dia de Ação de Graças (*Public Relations*, Temporada 4, Episódio 1), cortar curto o seu cabelo na casa do pai, e mais tarde, dormindo na casa de uma amiga, ser pega pela mãe desta se masturbando na frente da televisão (*The Chrysanthemum and the Sword*, Temporada 4, Episódio 5).

Seu abrupto corte de cabelo é o que mais se relaciona com seus sentimentos ambíguos perante a nova vida do pai na cidade, consequência de ser deixada com o irmão Bobby no apartamento enquanto ele vai para um encontro. Querendo imitar o corte da vizinha que faz as vezes de babá, quem Sally imagina que também tenha um caso com pai, ela corta o cabelo de forma desastrosa no banheiro. Quando a vizinha tenta consertar o estrago feito, Sally lhe pergunta se ela e seu pai estão transando, afirmando já saber o que acontece entre um homem e uma mulher. A relação entre a rebeldia de Sally e a vida de solteiro de Don é também

afirmada por Betty depois que a filha é pega se masturbando na casa da amiga. No telefonema em que ela comunica Don sua decisão de levar a filha para uma psicóloga, ela acusa o que imagina ser uma infundável fila de jovens mulheres que ele leva para seu "apartamento de solteiro" como causa do florescimento sexual de Sally.

A curiosidade defensiva de Sally frente à vida sexual do pai reaparece em *The Beautiful Girls* (Temporada 4, Episódio 9), quando, em seu último ato de rebeldia nessa temporada, Sally pega o trem sozinha para Nova York para visitar Don. Apesar da irritação dele quando a encontra no lobby da agência junto a uma estranha, ela acaba conseguindo passar a noite na casa do pai. Porém estranha que Faye Miller (Cara Buono), psicóloga prestando serviços de pesquisa para a agência, a leva para o apartamento e parece conhecer bem o espaço. À noite, ela lhe pergunta se ele vai casar com Faye e se ela é a sua namorada; apesar deles de fato estarem tendo um caso, ele nega as duas ideias. Ela ainda estranha, ainda mais quando o pai pergunta se ela gostou da Faye e diz que elas poderiam se conhecer de novo.

Finalmente, quando Betty vai buscá-la no escritório no dia seguinte, Sally se recusa a ir encontrar a mãe. Ela e o pai acabaram de passar uma bela manhã passeando no Museu de História Natural, e ela lhe suplica para ir morar com ele, mudando para uma birra quando passa a gritar que não sairá do lugar. Ele pede ajuda para Faye, mas Sally a humilha, ciente da relação próxima dela com o pai. Quando Don tenta levá-la à força para o lobby, Sally sai correndo e cai no corredor, sendo consolada pela nova secretária, Megan Calvet (a futura Senhora Draper). Derrotada, Sally é levada pelo pai até sua mãe e volta para casa.

A relação de Sally com Don é especialmente importante pois *o seu olhar* é um dos meios pelos quais as falhas na performance de Don se tornam visíveis. Mariana Baltar, ao discutir como valores morais são presentificados na narrativa melodramática, fala sobre a importância de "um olhar público presentificado claramente" (BALTAR, 2019, p. 94) através de "personagens que incorporam o julgamento social" (*idem*, p. 123). Assim, a estrutura narrativa se esforça em "expressar, através de movimentos de câmera e quadros, o olhar público [...] que julgue, comente e faça mover a ação do melodrama" (*idem, idem*).

O que ocorre em *Mad Men*, porém, é um pouco diverso do que ocorre no melodrama clássico. Se nele o olhar público que julga a ação dos personagens provoca nos espectadores uma empatia fundada no pathos dos personagens julgados (*idem*, p. 124), na série o olhar de Sally não necessariamente incentiva empatia para Don. Mas *Mad Men* se apropria dessa presentificação do olhar público para os mesmos sentidos que o melodrama clássico, ao tornar formalmente público aquilo que é privado:

Tornar público o privado é trazer à cena *os múltiplos olhares de um público que assiste aos desmandos da esfera íntima*, valora-os ou constrange-os e, nessa mesma teia, aprende com ela as normas da experiência da modernidade dessacralizada.⁶³

Já vemos isso na cena de *Maidenform* (Temporada 2, Episódio 6) discutida no capítulo anterior quando falamos sobre os usos de espelhos em *Mad Men*: Sally assiste ao pai fazer a barba com um olhar de adoração, mas quando ele se volta ao espelho do banheiro, é acometido por uma crise de ansiedade e manda a filha embora. Don entra em crise ao se ver objeto do olhar da filha, consciente da sua não-identidade escondida sob uma "camada decorativa" de performance de masculinidade, que é o verdadeiro objeto de admiração de Sally (KAGANOVSKY, 2013, p. 251). Mas neste exemplo não há nenhuma ação de Don sob escrutínio do olhar público da filha, somente a ansiedade dele frente à possibilidade dela ver por trás dessa superfície.

Porém, quatro temporadas depois esse olhar torna público o privado quando Sally pega Don no flagra traindo sua segunda esposa com a vizinha (*Favors*, Temporada 6, Episódio 11). A cena é remanescente de filmes de terror: Sally está passando o fim de semana no novo apartamento do pai com uma amiga, que coloca embaixo da porta de uma vizinha a carta de amor que ambas escreveram para seu filho adolescente. Envergonhada, Sally volta correndo para o prédio e convence o porteiro a dar-lhe um molho de chaves com acesso às entradas de serviço dos apartamentos. Ela vai até o apartamento da vizinha, ouve pela porta para confirmar que não há ninguém e ainda bate de leve na porta; não há resposta. Ela cuidadosamente abre a porta e entra na cozinha silenciosa e vazia do apartamento, vendo na bancada a confissão que a amiga deixou. Quando se aproxima devagar da carta, pára assustada pois ouve um gemido de uma mulher clamando por Deus. Ela olha para frente, e o contraplano revela sua visão: Seu pai seminu em cima da vizinha, beijando-a. Mais um plano de seu olhar horrorizado, e um contraplano mais próximo mostra de novo os amantes em pleno coito. Ela deixa cair o molho de chaves, chamando a atenção deles. Um plano próximo mostra o rosto dos dois, Don horrorizado e a vizinha confusa. Um contraplano mostra a visão deles, Sally parada no meio da cozinha e rapidamente pegando o molho do chão e saindo correndo, seu pai atrás entre se vestir e chamar por ela. A vizinha começa a chorar e um som sombrio domina a trilha sonora.

⁶³ BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, p. 127, ênfases minhas.



Figs. 23 e 24: Sally pega Don no flagra em *Favors* (Temporada 6, Episódio 11).

Essa cena pontua a decadência de Don Draper que assistimos ao longo da sexta temporada, onde seu alcoolismo se torna ainda mais disfuncional, torna a trair uma esposa, e suas decisões na agência se tornam erráticas, culminando no pitching para a Hershey's que analisei no capítulo anterior e no seu afastamento da empresa. Mas é acima de tudo a descoberta da filha de sua traição que o puxará mais para o abismo, pois é um olhar particularmente sensível que torna público seu *affair*. O horror da filha frente à cena, seu afastamento do pai e retorno à rebeldia (ela é pega bebendo com amigas dois episódios mais tarde) o levarão, por fim, a levar os filhos no final da temporada para a casa onde cresceu, um prostíbulo tornado cortiço. Com sua superfície descoberta pela filha, está na hora dele apresentar o que haveria por trás, culminando no retorno de um regime afetivo na relação entre os dois em *A Day's Work* (Temporada 7, Episódio 2).

O olhar de Sally como operador do tornar público as crises e falhas íntimas do pai se articula com o projeto de revisão histórica que é *Mad Men*, na medida em que as crianças da série "figuram como testemunhas diegéticas do que os personagens adultos [...] faziam quando eram 'nós'" (DUNLEAVY, 2019, p. 52). Das crianças, a visão de Sally é a mais importante pois ela é a personagem "mais representativa da perspectiva revisionista no século XXI a partir da qual *Mad Men* olha para a América dos anos 1960" (*idem, idem*). Ou seja, Sally Draper é, em certo sentido, a visão da geração que escreve e assiste à série, olhando retrospectivamente para as falhas dos pais.⁶⁴ E, é claro, ela é da geração que contestará o idílio suburbano que a geração dos pais postulou como Éden terreno.

A contracultura da segunda metade dos anos 1960 é importante para essa discussão sobre performances de masculinidade hegemônica pois elas serão o alvo de contestação da "Geração do Amor", com a utopia hippie postulando uma quebra com essas performances de gênero e uma superação da divisão público/privado, cidade/subúrbio. E, se nas primeiras três temporadas *Mad Men* estabelece a dinâmica social do início dos anos 1960, é a partir da quarta temporada que essa dinâmica se encontrará sob pressão dessas forças externas.

O fim da terceira temporada é marcado pelo fim do casamento dos Drapers e pelo fim da agência Sterling Cooper, cujos sócios saem na surdina para fundarem a nova agência Sterling Cooper Draper Pryce. Dessa forma, o início da quarta temporada destaca uma quebra

⁶⁴ Apesar dos roteiristas da série, em particular o criador Matthew Weiner, de fato pertencerem à geração de Sally, a noção de que os espectadores de *Mad Men* são necessariamente *baby boomers* olhando para o seu passado é algo mais pressuposto pela crítica e pela produção do que propriamente comprovado por pesquisas de recepção. Contudo, como esses espectadores são pressupostos pela produção, que escreve a série com eles em mente, a relação entre Sally e a perspectiva revisionista faz sentido.

fundamental na trama da série: Don vive uma vida de solteiro em Manhattan, longe dos subúrbios onde criou sua família e onde esta mora com um novo "pai de família", e sob controle de uma agência que mais se aproxima dos ideais modernos dos anos 1960 do que do conformismo dos anos 1950.⁶⁵ Apesar da pressão da contracultura e dos novos ideais sociais da década já se fazer presente ao longo dessa temporada, é no seu fim, com a decisão impulsiva de Don se casar com Megan Calvet, a nova secretária da SCDP, que os anos 1960 como são mais popularmente conhecidos entram no centro da narrativa.

Como mencionado acima, Don estava tendo um caso com Faye Miller, psicóloga contratada pela agência e que se aproxima das outras mulheres com quem ele teve um caso no passado: todas são mulheres que trabalham, em certa medida independentes de homens, e que se distanciam do "Anjo da Casa" simbolizado por Betty Draper. Mas, como dito por uma personagem na quarta temporada, esse não é o tipo de mulher com quem Don se casa. Isso se esclarece já em *Beautiful Girls*, na medida em que Faye falha em "lidar" com Sally (como ela mesma reclama depois para Don), enquanto que Megan, até agora uma personagem secundária, consegue acalmar a garota com um abraço. Para Maryn Wilkinson, se o trabalho feminino em *Mad Men* é afetivo e performativo, os conhecimentos e habilidades de Megan são "excepcionalmente transponíveis" (2019, p. 108): ela assume o lugar de secretária de Don, ajudando ele no trabalho e eventualmente transando com ele no escritório; já casada com o chefe, ela se torna redatora na quinta temporada e consegue agradar um cliente difícil; quando decide se tornar atriz, também consegue agradar a todos e ter algum sucesso em uma *soap opera*; e mais importante, por ter primos pequenos de quem já tomou conta, ela consegue *cuidar bem dos filhos de Don*. Quando ele vai levar as crianças para a Califórnia no fim da quarta temporada (*Tomorrowland*, Temporada 4, Episódio 13), Betty sabota a ida da babá delas e Megan vem ao resgate, ensinando músicas em francês para Sally e Bobby, cuidando de Gene na piscina, e limpando um milkshake derrubado com um sorriso no rosto.

Faye, pelo contrário, tem um rol de habilidades muito mais limitado, e é justamente sua inabilidade em realizar uma performance materna que faz com que Don impulsivamente case com Megan depois deles voltarem da viagem, para o horror de Faye, de quem ele se despedira amorosamente quatro dias antes. Mas a inabilidade materna de Faye é apenas metade da decisão; em *Hands and Knees* (Temporada 4, Episódio 10), a identidade real de Don se torna perigosamente próxima de cair no conhecimento público, podendo levá-lo à corte marcial. Após uma crise de ansiedade, ele acaba por confessar para Faye quem é, o que

⁶⁵ A relação dessa quebra entre a terceira e a quarta temporada com rupturas históricas dos Estados Unidos será explorada no próximo capítulo.

a leva a insistir que alguém poderia ajudá-lo a resolver isso e, antes da viagem à Califórnia, sugerir que quando voltasse eles pensassem em um jeito de unir "os lados Don e Dick" da sua vida. Megan, pelo contrário, não se preocupa com isso: não só ela consegue assumir a figura materna, mas quando Don confessa para ela sua dupla identidade, ela não se preocupa em insistir que ele a torne pública, pelo contrário, aparenta ampla tranquilidade em realizar a performance do casal bem-sucedido Draper.

Ou seja, tanto por sua capacidade de assumir diferentes papéis quanto por sua tranquilidade em performar uma identidade falsa, Megan é a escolhida para ser a segunda esposa de Don. O casamento, que ocorre diegeticamente entre Outubro de 1965 e Maio de 1966, coincide historicamente com o avanço de "um insurgente paradigma sexual" que estava "revirando a ordem social" (SELF, 2012, p. 254), levando críticos conservadores a reclamarem do advento de uma "sociedade permissiva" (WILLS, 2002, p. 52 *apud* SELF, 2012, p. 254). Na medida que sexualidade se tornava uma marca da cultura pop, com músicas sexualmente implícitas ou mesmo explícitas, e a popularização da pornografia por meio de revistas e filmes, essa mesma cultura "afirmava a disponibilidade erótica das mulheres", e muitas ressentiam que apesar das mudanças culturais e contextuais que as davam mais liberdade, "a dinâmica sexual continuava em muitos sentidos a mesma" (SELF, 2012, p. 258). Para "empreendedores do sexo" como o criador da *Playboy* Hugh Hefner, sexualidade feminina era abertamente ignorada e o sexo se tornava "a província da gratificação masculina" do hipster solteiro urbano e sexualmente liberado (*idem*, p. 264-265).

Megan, em muitos sentidos, é símbolo e síntese da "garota solteira e sexualmente sob controle dos anos 1960" (*idem*, p. 259), apesar de recém-casada. Com suas roupas modernas e coerentes com a moda do momento, ela se destaca das mulheres mais convencionais da série, mesmo Peggy, que se aproxima dela em idade. Isso se torna especialmente claro no episódio duplo que abre a quinta temporada (*A Little Kiss*), primeiro momento em que encontramos a personagem enquanto Megan Draper. É véspera do aniversário de quarenta anos de Don, e ela decide fazer uma festa surpresa em seu novo e moderníssimo apartamento.



Figs. 25 e 26: Performance sexualizada e conflito geracional na festa surpresa de Don em *A Little Kiss* (Temporada 5, Episódios 1 e 2).

Na festa, a distância geracional do casal é sublinhada em linhas garrafais: enquanto os convidados de Megan são jovens mulheres vestidas com roupas coloridas e um homossexual (negro!), os convidados de Don são homens de meia idade de terno e gravata, acompanhados ou não por suas esposas recatadas. Em um momento bastante ilustrativo, Don e Roger, seu ex-patrão, agora sócio e amigo, estão se servindo no bar quando a atenção dos dois é trazida para o grupo de Megan e seus amigos, que riem alto e descontraidamente. Após a aparição de um funcionário da agência, que percebe a disponibilidade do grupo jovem e avança sobre uma moça desacompanhada, eles continuam a olhar em descrédito para o grupo. "Não. Deixa quieto", resmunga Roger para Don, "Eu sei. Você está se perguntando do que eles estão rindo. Não é de você."

A descontinuidade entre a juventude descontraída de Megan e o establishment de meia idade de Don é reforçada momentos depois, quando Megan, agora "suficientemente bêbada", resolve dar o seu presente ao marido: junto com uma banda que anima a festa, ela performa a música *Zou Bisou Bisou*, de Gillian Hills. Os convidados se agregam em semicírculo, Don sentado em uma banquetta no meio, e Megan no palco com a banda. Enquanto ele permanece sentado desconfortável ao longo da música, Megan realiza uma performance hiperssexualizada com seu vestidinho curto preto, exibindo suas pernas e dançando como em um cabaré ao som de uma música sobre beijos e amantes que "deslizam como lobos". Os convidados da firma assistem chocados, a meio caminho entre o escândalo e o desejo. Ela termina, triunfante, sentada no colo dele e lhe dando um beijo, sob chuva de aplausos dos convidados excitados.⁶⁶

A cena da performance de Megan, cantada pela atriz Jessica Pare em uma versão própria da música de 1960, é um dos exemplos que recheiam a série desses momentos em que a mulher é destacada "entre aspas" pela sua capacidade e condição de "para-ser-olhada", mas nesse caso é uma situação que é diegeticamente criada e planejada pela própria personagem. Ela está performando sua disponibilidade sexual para seu marido, que não ressentido essa disponibilidade, mas sim o caráter público dela. Pois se Don escolhe Megan pela sua capacidade performativa, a relação dos dois, de forma relativamente similar ao casamento anterior dele com Betty, é limitada pela ansiedade dele de controlar e possuir a performance de feminilidade da esposa. A segunda parte do episódio é a ressaca da festa, e vemos isso principalmente na participação de Megan no escritório no dia seguinte: ela ressentido o fato que Don detestou a festa que ela organizou para ele; ela se incomoda com os

⁶⁶ A cena se encontra disponível na íntegra em: <https://youtu.be/yXoILGnHnvM>. Acesso em: 25/05/2023.

comentários irônicos de Peggy que teria que ir embora cedo da festa para retrabalhar em uma campanha; e ela se sente humilhada ao ouvir os comentários de um dos funcionários da agência sobre sua performance, dizendo na copa do escritório sobre como ele agarraria "seu traseiro francês e a empurraria pela parede". As circunstâncias mudaram, e mulheres jovens se sentem mais confortáveis em expressar sua liberdade sexual, mas a dinâmica sexual não mudou, e a condição "para-ser-olhada" ainda pressupõe alguém que olha, alguém para quem essa condição é criada.

Essa contradição entre a bela imagem renovada de casal bem-sucedido dos "novos Drapers" e as perspectivas e expectativas dissonantes entre Don e Megan pipoca ao longo da fase de lua de mel do casal, que termina na metade da quinta temporada quando Megan decide sair da agência, onde trabalhava como redatora junto com Peggy, e se dedicar a uma carreira de atriz. Agora não só Megan não vai mais trabalhar com Don, mas ela estará performando justamente para um público amplo, fora de seu controle. O sucesso dela na temporada seguinte como atriz de uma *soap opera* é inclusive um dos motivos que levam ele a se afastar da jovem esposa e cair nos braços de Sylvia, a vizinha do andar de baixo. Em um momento que demonstra bem a forma como Don vê a carreira de atriz de Megan como prostituição, como performance sexualizada à disposição do olhar masculino anônimo, o casal briga quando ela o avisa que terá um par romântico na *soap*, e ele ciumento vai assistir as filmagens (*To Have and To Hold*, Temporada 6, Episódio 4). Quando ele reclama que ela pareceu gostar do beijo cênico que performou, ela responde que estava atuando, e que esse era o trabalho dela: "Você beija outras pessoas por dinheiro", responde Don, "Você sabe quem faz isso?"⁶⁷

Ao longo da sexta temporada, eventos históricos e as exigências da esposa jovem convergem, como em *The Flood* (Temporada 6, Episódio 5), episódio que gira em torno do assassinato de Martin Luther King. A distância que separa o casal aparece formalmente em uma cena remanescente de um drama de Tchekhov: frente à televisão, ligada no telejornal que noticia os diversos tumultos raciais que assolam grandes cidades americanas após o assassinato de King, Don e Megan performam uma conversa de surdos. Depois que Megan desliga o telefone na cara do pai, uma caricatura grotesca de um intelectual de esquerda francês *à la* Jean-Paul Sartre que comemora "a escalada da decadência", ela reconta ao marido a conversa; em resposta, Don fala sobre os tumultos e incêndios no Harlem; Megan se preocupa com a secretária de Don, que mora no bairro; Don fala sobre Sylvia e o marido, que

⁶⁷ Esse seu comentário tem várias camadas, a começar pelo fato que sua mãe era uma jovem prostituta.

estão em Washington; Megan reclama de novo do pai; Don desliga a televisão e fala para irem ao quarto.

Nessa conversa de poucos minutos marido e mulher falam entre si, mas não se ouvem, ambos entregues a monólogos que destoam do que o outro fala, similar a como Peter Szondi analisa uma cena de *Três Irmãs* de Anton Tchekhov:

Se na fala sobre um mesmo tema normalmente se mostra a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui ela expressa sua *impossibilidade*. A impressão de divergência é tanto maior porque se destaca sobre *um fundo de simulada convergência*. [...] A expressividade desse "diálogo de surdos"⁶⁸ se funda sobre o *contraste dolorosamente paródico* com o verdadeiro diálogo, que ele assim relega ao plano da utopia.⁶⁹

Don e Megan conversam mas não se ouvem; o diálogo entre o casal está quebrado, e isso é apontado por ela mais tarde no episódio. Os filhos de Don passam o fim-de-semana conturbado na casa do pai, e Megan, para distraí-los, os leva ao parque para um memorial de King. Don fica em casa com Bobby, e acaba o levando para assistir *O Planeta dos Macacos* (Franklin J. Schaffner, 1968). No cinema, Bobby demonstra uma empatia tocante com o funcionário negro que limpa as salas entre as sessões, consciente apesar de sua idade do que está ocorrendo naquele momento. À noite, Megan vai para o quarto, onde Don está bebendo; ela reclama que ele não está presente para os filhos ou para ela. Ela reclama que, se o seu pai "tem Marx", ele "tem uma garrafa". Em resposta, Don parte para uma inesperada confissão, expondo de forma eloquente a ansiedade paterna que já aparece em sua relação com Sally:

Eu não acho que jamais quis ser o homem que ama crianças. Mas do momento em que eles nascem... que aquele bebê aparece, e você aje orgulhoso e animado, e distribuí charutos... Mas você não sente nada. [pausa] Especialmente se você teve uma infância difícil. [pausa] Você quer amá-los, mas você não os ama. E o fato que você está... *fingindo* esse sentimento faz você se perguntar se o seu próprio pai tinha o mesmo problema. [pausa] Aí um dia eles crescem... e você vê eles fazerem alguma coisa... e você sente... aquele sentimento que você fingia sentir. [pausa] E você se sente como se o seu coração estivesse prestes a explodir.⁷⁰

⁶⁸ De acordo com Raquel Imanishi Rodrigues, tradutora da obra de Szondi, esse termo também poderia ser traduzido por "falas em paralelo", que é o que propriamente ocorre na cena descrita.

⁶⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 45-46, ênfases minhas.

⁷⁰ THE Flood. In: MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Direção de Chris Manley. Estados Unidos: AMC, 2013. 48 min, son., color. Temporada 6, episódio 5. Série disponível pela Amazon Prime. Acesso em: 30/05/2023.



Figs. 27 e 28: Conversa de surdos (acima) e confissão inesperada (abaixo) em *The Flood* (Temporada 6, Episódio 5).

Lubrificado por álcool, tentando dar sentido ao horror que ele vê na televisão, Don expõe sua dificuldade em performar seu papel, em sentir aquilo que é pressuposto que ele sinta. A articulação dessa dificuldade com a imagem do próprio pai, um bruto bêbado que batia nele e que ele viu morrer por um coice de cavalo, e a descrição de como seus sentimentos irrompem, por assim dizer, na sua superfície, mostra também as dificuldades que ele sente em manter a sua performance, em manter a sua imagem de si e torná-la de alguma forma coesa com seu interior.

Esse momento inesperado de intimidade e confissão, claro, não interrompe a decadência do casamento, que culmina com a mudança de Megan para Los Angeles ao final da sexta temporada. Agora, no início da sétima, a distância emocional do casal é replicada e duplicada por uma distância geográfica, até que em *Waterloo* (Temporada 7, Episódio 7), último episódio da primeira metade da temporada, eles decidem se separar de vez.

Na segunda metade dessa que é a última temporada de *Mad Men*, diversos eventos levarão Don à sua última fuga para o Oeste. Ele retoma a vida de solteiro que levava antes de casar com Megan; o moderno apartamento em que eles moravam é vendido, e no mesmo momento a agência, comprada como uma subsidiária do conglomerado publicitário McCann-Erickson em *Waterloo*, é plenamente absorvida pelos novos donos. Sem casa, sem esposa, e sem o emprego que lhe define como sujeito público, Don impulsivamente pega o carro e sai pelas estradas do Meio-Oeste, zigue-zagueando os Estados Unidos na medida em que novamente "se despe" dos símbolos que lhe convêm status social. Ele para de usar seus icônicos ternos, usando camisetas e calças jeans; ele dá seu Cadillac Coupe de Ville para um garoto trambiqueiro; e termina com apenas um saco de roupas na Califórnia, onde reencontra Stephanie Draper.

Essa o leva para um retiro espiritual no Big Sur, onde ela tenta lidar com o luto por ter abandonado uma criança.⁷¹ Don urge que ela "siga adiante", seu lema ao longo da série e o que ele fala para Peggy depois que ela faz o mesmo que Stephanie. Mas agora os tempos são outros: "Oh, Dick", ela responde, "eu não acho que você está certo sobre isso". Mais tarde, ele descobre que ela o abandonou. Sozinho, abandonado e desapossado, Don liga para Peggy e se despede. "Eu não sou o homem que você pensa que eu sou", ele diz, "Eu quebrei todos os meus votos. Eu escandalizei a minha filha. Eu tomei o nome de outro homem e não fiz... nada com isso".

⁷¹ O lugar é baseado no *Esalen Institute*, retiro *New Age* fundado em 1962 e que até hoje oferece tratamentos holísticos no Norte da Califórnia. Ver mais em: <https://www.esalen.org/about>. Acesso em: 26/05/2023.

Mas em vez de se matar, o que a conversa tensa com Peggy poderia levar o espectador a crer, Don vai para uma reunião terapêutica em grupo. Lá, um homem se levanta para falar: ele também é de meia-idade, calvo, vestindo roupas convencionais que o separam dos estilos mais hippies dos outros presentes. Ele se senta na cadeira designada e começa a contar sobre si mesmo, sobre sua vida e identidade desinteressantes: no escritório em que trabalha, ninguém presta atenção nele, e em casa ele assiste a sua família viver como se não existisse. Quando diz que ninguém parece se importar que ele partiu para o retiro, deixando para trás sua vida, Don levanta a cabeça, se identificando com aquele homem insignificante. Ele reconta um sonho em que é uma sobremesa esperando para ser escolhida dentro da geladeira, enquanto sua família janta do lado de fora. De repente, alguém abre a porta, a luz da geladeira se acende e ele vê a pessoa sorrir, mas não é para ele; outra coisa é escolhida, a porta se fecha e a luz desliga de novo. O homem começa a chorar. Don se levanta, vai até ele e o abraça, os dois homens chorando fortemente.

Don enfim parece encontrar um escape para sua ansiedade: frente à história daquele homem irrelevante, Don Draper, a figura do Sonho Americano, a síntese da masculinidade hegemônica do pós-guerra, se reconhece em toda sua própria insignificância e desespero. Frente à história daquele homem que desesperadamente quer conseguir amar alguém e ser amado, ele se vê. Mas a última cena de *Mad Men* complexifica esse "se achar" do seu protagonista, que pareceria enfim encontrar sua profundidade por trás da superfície performada.

O sol nasce no meio do Oceano Pacífico, e na beira das escarpas verdejantes da Califórnia Don Draper olha para o horizonte. Uma voz masculina anuncia o começo da meditação matinal, e um corte leva para o instrutor com suas costumeiras saudações ao Sol e à Terra. No meio de jovens hippies, Don se destaca, com calça e camisa sociais, mas descalço e relaxado, preparado para a meditação. O instrutor começa a meditar, e os alunos acompanham, a câmera em um meio primeiro plano de Don sentado no gramado, o oceano ao fundo. Don sorri enquanto toca um sino tibetano. De repente, uma voz feminina começa a cantar, e um corte nos leva para uma propaganda de 1971: jovens hippies de todo o mundo se congregam em um morro verdejante, segurando garrafas de Coca-Cola enquanto cantam que querem "comprar uma Coca ao mundo".



Figs. 29 e 30: Momento de iluminação final de Don Draper é a gênese para uma propaganda da Coca-Cola em *Person to Person* (Temporada 7, Episódio 14).

A aparição, nos últimos minutos de *Mad Men*, de uma propaganda real da Coca-Cola, feita justamente pela McCann-Erickson,⁷² agência publicitária real que ficcionalmente comprou a Sterling Cooper & Partners, sugere duas conclusões. Primeiro, Don provavelmente voltará para Nova York e criará a propaganda para a McCann; como Peggy lhe diz quando fala com ele ao telefone, "você não quer trabalhar na conta da Coca?" E segundo, e mais importante, é que Don entende, enfim, e acima de tudo, o que ele é: e o que ele é, como diz Jon Hamm, o ator que o interpreta, "é um publicitário",⁷³ um tradutor de ansiedades para produtos.

Não há contradição entre superfície e profundidade. A procura de Don ao longo da série por uma ponte entre a imagem que ele projeta ao mundo e o abismo dos seus sentimentos termina com ele de volta ao ponto inicial; a superfície é a profundidade, a performance pública de Don Draper *é o que define Dick Whitman*.

Ansiedades do passado, crises do presente

Até agora neste capítulo ignorei de propósito uma característica essencial do retrato que *Mad Men* faz da sociedade americana dos anos 1960: ela é uma série de televisão *do século XXI* que se passa na metade do século anterior; sua visão do passado é necessariamente mediada pela distância histórica. A pergunta que se impõe então é o que essa exploração da performatividade da masculinidade do pós-guerra tem a nos dizer no momento em que é produzida, no final dos anos 2000? Uma análise de outras séries que povoavam a televisão a cabo americana no mesmo período poderá auxiliar nessa resposta.

Cable Guys - Television and Masculinities in the Twenty-First Century de Amanda Lotz (2014) é uma dessas análises, onde a autora, referência na área de Estudos Televisivos, promove uma radiografia de séries de televisão a cabo americana do início do século XX centradas em personagens masculinos, apontando para tendências formais e temáticas que ressoam no drama de época de *Mad Men*. Apesar da pouca atenção acadêmica dada a homens na televisão (não obstante a predominância masculina ao longo do dial), narrativas televisivas ainda assim realizaram um "significativo trabalho ideológico" na definição de modelos hegemônicos de masculinidade, defendendo "certos comportamentos, traços e crenças entre os personagens masculinos construídos como heróicos ou admiráveis" (LOTZ, 2013, p. 9).

⁷² O comercial se encontra disponível na íntegra em: https://youtu.be/C2406n8_rUw. Acesso em: 23/05/2023.

⁷³ Ver mais em: <https://ew.com/article/2015/05/18/jon-hamm-explains-final-scene-mad-men/>. Acesso em: 23/05/2023.

Nesse sentido, as tendências que a autora percebe nas narrativas televisivas que analisa são menos similaridades textuais e mais "discursos culturais que importantemente *refletem e contribuem para as normas de masculinidade* percebidas por aqueles que se engajam com eles" (*idem*, p. 15-16, ênfases minhas).

De acordo com Lotz, o que ela chama de "série masculinista" (no original, *male-centered serial*) surge de uma "confluência de forças industriais, socioculturais e textuais", em que "ajustes graduais em todas essas áreas ao longo das décadas precedentes" contribuíram para o contexto em que masculinidades emergentes são negociadas dramaticamente na televisão a cabo (*idem*, p. 21). Dessas forças, a mais significativa para ela são as consequências trazidas à sociedade americana pelo *feminismo de segunda onda* dos anos 1970. A partir de fins dos anos 1960, mulheres ao redor do mundo, mas particularmente nos países ocidentais desenvolvidos, passaram a se articular politicamente em uma luta contra o patriarcado, centradas principalmente na crítica à domesticidade que aprisionava mulheres brancas de classe média nos subúrbios e na disputa por maior acesso ao e igualdade de direitos no mercado de trabalho (para um ótimo panorama histórico desse movimento, suas conquistas e contradições, ver SELF, 2012, p. 140-181).

Para Lotz, as séries masculinistas dos anos 2000 são uma consequência direta desse movimento político, que cria nos Estados Unidos um momento de "pós-segunda onda" que engloba tanto "o esforço ativista explícito que passou a permitir maiores direitos às mulheres" quanto a "forma como esse ativismo *se tornou constitutivo para o milieu social* que aculturou homens e mulheres americanos nascidos depois do fim dos anos 1960" (LOTZ, 2014, p. 24, ênfases minhas). Ou seja, esse movimento político criou um caldo cultural em que negociações dos papéis de gênero passaram a ocorrer, onde contestações aos modelos hegemônicos tiveram que ser avaliadas, negadas ou absorvidas.⁷⁴ Assim, as mudanças industriais da televisão americana a partir dos anos 1980, em que a popularização da televisão a cabo levou a um ambiente de disputa feroz por nichos de mercado, "tornaram viável" a representação ficcional e televisiva dessas negociações em curso na sociedade (*idem*, p. 33).⁷⁵

Bem, como se constituem então essas séries masculinistas? A partir da análise de séries como *The Shield* (Shawn Ryan, FX, 2002-08), *Dexter* (James Manos Jr, Showtime, 2006-13), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008-13) e *Sons of Anarchy* (Kurt Sutter, FX, 2008-14), Lotz define que a centralidade da figura masculina nessas séries se estende ao

⁷⁴ Algo que, como visto acima, é inerente a modelos hegemônicos de gênero, sempre permeáveis e adaptáveis a negociações e contestações.

⁷⁵ O que, como veremos, ocorria similarmente no cinema estadunidense no fim da década de 1990.

ponto delas se tornarem "essencialmente sobre o protagonista", focando em contar histórias sobre "a *totalidade da vida dos homens*", ao contrário de séries televisivas do passado que ou colocavam o homem como "pai de família", com sua vida profissional firmemente no extra-campo, ou o colocavam como profissional sem vínculos familiares em dramas procedurais (*idem*, p. 55).⁷⁶ Por meio desses estudos de caso de homens particulares, os protagonistas surgem como "figuras em conflito em que o difícil processo de *negociar normas de gênero em contradição é mapeado*", explicitando as consequências sentidas pelos homens após o acultramento das mudanças engendradas pelo feminismo de segunda onda (*idem*, p. 57-58, ênfases minhas):

Para além da organização narrativa que une os programas aqui considerados, [...] esses programas são *meditações sobre o que é ser um homem branco heterossexual*, sobre o que eles fazem e o que sentem que devem fazer no momento específico do começo do século XXI nos Estados Unidos.⁷⁷

À primeira vista, *Mad Men* tem muito em comum com essas séries. Além de produzida no mesmo período (de 2007 a 2015), seu protagonista é a figura central que sintetiza e simboliza seus temas, a série sendo em muitos sentidos um estudo de caso desse personagem. Ela também se destaca pela "presença e atenção a assuntos domésticos", principalmente nas primeiras temporadas, Don similarmente um pai falho como os outros protagonistas (LOTZ, 2014, p. 68). Assim como eles, a relação de Don com a figura de seu falecido pai é tensa, como vimos no discurso dele para Megan em *The Flood*, marcada pela sua vontade de perseguir "uma estratégia parental que deliberadamente contradiz" (*idem*, p. 74) sua própria experiência, pobre e mal-amado pelo pai e madrasta, apesar de ter pouca certeza de qual ela seria.⁷⁸ Até mesmo o "comportamento criminal consistente característico dos protagonistas das séries masculinistas" aparece no roubo de identidade que inventa Don Draper (*idem*, p. 83).

Outros elementos formais que possibilitam as negociações de performance de masculinidade nessa série também são encontradas em *Mad Men*. O "enclave homosocial" onde "homens podem ser homens", esses espaços ausentes de mulheres onde conversas giram

⁷⁶ Essa centralidade do aprofundamento emocional e psicológico do protagonista é percebida também por outros acadêmicos preocupados em definir as características de séries de TV a cabo dos anos 2000 (ver DUNLEAVY, 2019, p. 53).

⁷⁷ LOTZ, Amanda. *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. Nova York: New York University Press, 2014, p. 79, ênfases minhas.

⁷⁸ Em *Three Sundays* (Temporada 2, Episódio 4), após longa insistência de Betty que ele passasse a bater no filho Bobby como forma de deixá-lo menos mal-criado, Don responde que seu pai batia muito nele e tudo que isso fazia era que ele "fantasiasse o dia em que pudesse matá-lo". A forma terna com que lida com Bobby logo antes dessa cena comprova sua vontade de fazer diferente.

em torno de "brincadeiras constantes e fáceis de zombaria" mas a partir das quais esses homens conseguem "desenvolver relações e expressar sentimentos sinceros" (*idem*, p. 116), pode ser visto nas salas dos executivos no escritório da Sterling Cooper nas primeiras temporadas. A representação de amizades masculinas mais íntimas, onde há algum espaço para abertura emocional (*idem*, p. 146), também pode ser vista na amizade entre Don Draper e Roger Sterling. Destacar essas ressonâncias, porém, é menos para tentar definir ou não a série como uma "série masculinista", e sim apontar para a centralidade naquele momento da temática da masculinidade na produção seriada americana, e como nos anos 2000 havia um ambiente cultural que proporcionava narrativas centradas em "um homem poderoso lidando com os limites da masculinidade tradicional":

Se você quer fazer um drama aclamado pela crítica, você precisa criar um patriarca, preferencialmente em um ambiente altamente masculinizado, e então começar a *descascar a sua certeza* sobre o modo como o mundo funciona e o que significa ser um homem nesse mundo.⁷⁹

Lendo a citação acima, é muito fácil ver *Mad Men* realizando isso a partir de seu protagonista. Porém, a série ostensivamente não faz parte do rol de objetos analisados por Amanda Lotz, e por um motivo evidente. Se Lotz está analisando como séries dos anos 2000 formalizam e tematizam negociações de papéis de gênero na sociedade americana em decorrência do feminismo de segunda onda, e as confusões e ansiedades que se produzem nos homens em consequência disso, *Mad Men* se passa no momento *imediatamente anterior* ao advento desta onda de ativismo político; é justamente contra a dinâmica sociocultural retratada pela série (o machismo nas relações entre homens e mulheres no escritório, a falta de oportunidades de trabalho para mulheres, o aprisionamento doméstico das donas de casa) que essas feministas irão se organizar. Seria então *Mad Men* um "conto preventivo" que apresenta comportamentos e aspectos da masculinidade "considerados hegemônicos naquele momento mas que agora parecem chocantemente inaceitáveis" (LOTZ, 2014, p. 40), um contra-exemplo que mostra as inadequações de uma era passada porém ainda recente?

Algumas autoras irão, como dito no início do capítulo, concordar com essa ênfase na diferença entre período retratado e período de exibição. Relacionando especialmente a representação de assédio e misoginia no ambiente de trabalho com suas próprias experiências nos anos 1960, elas enfatizam o "valor pedagógico" da fidelidade histórica de *Mad Men*,

⁷⁹ MARCOTTE 2011 *apud* LOTZ, 2014, p. 186, ênfases minhas.

ressaltando que "as vidas das mulheres melhoraram substancialmente desde os sexistas anos 1960, graças aos avanços do feminismo" (WHITE, 2019, p. 88-89). Essa ênfase na fidelidade histórica leva, por exemplo, a análises de como referências literárias da época fornecem modelos de conduta feminina que informam as personagens mulheres da série (MCDONALD, 2011).

Porém, além dessa ênfase arriscar perder tanto o caráter construído *a posteriori* dessas personagens quanto os usos de nostalgia da série (WHITE, 2019, p. 89), a "janela" para o passado que *Mad Men* apresenta também pode ser um espelho para o momento presente, com a série "nos induzindo a rechaçar o sexismo desleixado institucionalizado que apresenta e então nos perguntar se o nosso momento é assim tão diferente" (MCDONALD, 2011, p. 133). Boa parte da bibliografia disponível aponta justamente para as diversas continuidades entre passado e presente que a série induz nos espectadores. Estas familiaridades na narrativa, para essas autoras, "implicitamente afirma uma continuidade, e comparabilidade, das experiências das mulheres trabalhadoras dos anos 1960 até os dias atuais" (WHITE, 2019, p. 85).

De acordo com Janet McCabe e Kim Akass, em um contexto pós-11 de Setembro, quando "o retorno da mulher trabalhadora para a domesticidade se tornou uma marca da grande mídia e do discurso político", e representações de gênero de "homens fortes e machos e damas em apuros" foram reativadas pelo conservadorismo, a representação em *Mad Men* das relações de gênero do meio do século passado apresenta "os traços, valores, presunções e velhas regras" que ainda permanecem na sociedade americana (MCCABE;AKASS, 2011, p. 179-180). Para Meenasarani Murugan, professora do departamento de comunicações e estudos de mídia da Fordham University, nos Estados Unidos, há uma "*continuidade de desapontamento*" que "liga as mulheres pré-movimento feminista de *Mad Men* e suas ansiedades com mulheres *pós-feministas* e suas preocupações" (MURUGAN, 2011, p. 176, ênfases minhas).

Mimi White, em sua radiografia das análises feministas de *Mad Men*, afirma que apesar dessas perspectivas dissonantes de continuidade e diferença entre passado e presente "competirem enquanto estratégias de leitura, [...] elas coexistem nas dinâmicas narrativas da série" (WHITE, 2019, p. 90). Contudo, acredito que o que ocorre é menos duas visões conflitantes e concomitantes, e mais a produção dentro da série de um *olhar duplo* sobre o seu retrato de época, entre perceber a distância temporal e notar a proximidade temática:

Mad Men funciona porque seu público é convidado (provocado até) a aplicar⁸⁰ o conhecimento e contexto de nosso tempo neoliberal corrente na América dos anos 1960; a *olhar para ela dobrado*, por assim dizer.⁸¹

Mad Men cria sua meditação sobre ser um homem branco e heterossexual na metade do século XX a partir de seu contexto e conhecimento dos anos 2000, assim como certa filmografia dos anos 1990 irá retomar representações dos anos 1950 como forma de articular ansiedades sobre mudanças sociais no seu momento contemporâneo; retomando a referência a Donna Peberdy, que realiza uma interessante análise dessa filmografia em seu *Masculinity and Film Performance* (2011), nestes filmes (e, eu acrescentaria, nesta série) "o passado se torna *um veículo pelo qual se comenta o presente*" (p. 130, ênfases minhas). Esse duplo olhar se torna bastante claro quando voltamos à articulação que *Mad Men* promove de masculinidade e performance na figura do pai de família.

Pleasantville (Gary Ross, 1998) e *Far From Heaven* (Todd Haynes, 2002), ambos da virada do século e objetos da análise de Peberdy, apresentam objetivos e resultados similares aos de *Mad Men*: ambos evocam a imagem nostálgica dos anos 1950 enquanto um "período simples de tradicionalismo" (PEBERDY, 2011, p. 129). Ao mesmo tempo, essa nostalgia é limitada pela centralidade que esses filmes colocam "da ideia da família tradicional dos anos 1950 chefiada pelo pai tradicional como *imagem* construída" (*idem*, p. 130). Isso fica bastante evidente na performance de Dennis Quaid como Frank Whitaker, o pai de família e gay enrustido em *Far From Heaven*, em que a relação distante e formal com sua família "é encarnada na rigidez de seu corpo, movimentos, gestos e expressões faciais severas" (*idem*, p. 132), a máscara necessária para que consiga performar esse papel imposto a ele.

Esse destaque do caráter performático do ideal de pai de família dos anos 1950 se relaciona com o contexto no qual o filme é realizado. Nos Estados Unidos dos anos 1990, mudanças demográficas e socioculturais das décadas precedentes haviam desestabilizado as estruturas familiares herdadas do passado, a família tradicional da mãe dona de casa e o pai provedor sendo substituída por uma miríade de estruturas alternativas, mas das quais surgia constantemente a problemática do pai ausente, na medida em que mais e mais famílias eram chefiadas pela figura materna. Como forma conservadora de se contrapor a esse processo histórico e social, uma retórica de valores familiares presente em todo o espectro político

⁸⁰ No original, *bring to bear*.

⁸¹ WILKINSON, Maryn C. "The Performativity of Labour and Femininity on *Mad Men*". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 112, ênfases minhas.

retornava a figura do pai provedor dos anos 1950 como figura central na definição desses valores agora "ameaçados":

*Paternidade é equiparada com Nacionalidade e considerada como uma parte inerente à masculinidade; se a posição central do pai na família é ameaçada, a ameaça constitui um ataque direto aos Estados Unidos, e sua ausência deteriora os homens e a identidade masculina.*⁸²

Assim, ao destacarem a performatividade e a artificialidade dessa figura, os filmes procuram problematizar a imagem da família nuclear dos anos 1950 "como um modelo para a família americana dos anos 1990" (PEBERDY, 2011, p. 139). Porém para Peberdy, e apesar da potência crítica de ambos os filmes, "o poder da imagem prevalece", e sua elaborada *mise-en-scène* parece sugerir que desafios à figura paterna tradicional só conseguem ser enunciados pela Hollywood contemporânea "ao se empregar *uma lente nostálgica* para olhar para um momento quando imagem era aparentemente tudo" (*idem*, p. 145, ênfases minhas).

Algo similar ocorre em *Mad Men*. Seu olhar para o passado é informado pelas preocupações do presente em que a série é produzida. Assim como a performance de masculinidade viril e resoluta dos anos 1950 é resposta a um momento de ansiedade social com relação ao que era visto como uma "crise de masculinidade" (produzida, como discutido no início da seção anterior, tanto pela maior presença de mulheres no espaço público quanto pelos problemas em torno da domesticação dos soldados), os anos 1990 e 2000 são palco de outra "crise de masculinidade", advinda das consequências do feminismo de segunda onda e de mudanças econômicas na sociedade americana e suas consequências nas estruturas familiares. Ao retomar um modelo idealizado que circulava culturalmente como possível resposta a essa crise (o retorno aos padrões do pós-guerra), *Mad Men*, assim como *Far From Heaven* e *Pleasantville*, poderia estar preocupada em apontar a inadequação do modelo do passado para os problemas do presente.

Acredito, porém, que há diferenças essenciais. Primeiramente que para além de mostrar o quanto a sociedade americana mudou ou não, acredito que *Mad Men* está mais preocupada em destacar a performatividade dos modelos de gênero hegemônicos, que permite e limita as possibilidades sociais de um indivíduo. Além disso, o final da série, em que uma suposta epifania pessoal do protagonista é contraposta com sua superficialidade, desafia uma suposta profundidade do personagem envelopada e mascarada pela performatividade de sua apresentação pública. Se Frank Whitaker se aproxima de Don

⁸² PEBERDY, Donna. *Masculinity and Film Performance - Male Angst in Contemporary American Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011, p. 125, ênfases minhas.

Draper na medida em que seu fracasso como pai não advém do que lhe é não-convencional, sua homossexualidade, mas sim da sua *convencionalidade* (PEBERDY, 2011, p. 132), na medida em que a performance necessária para encarnar o pai de família distancia emocionalmente tanto Frank quanto Don de seus filhos, a solução em *Mad Men* não é tão simples quanto em *Far From Heaven*.

No segundo caso, Frank aparenta uma aproximação com os filhos justamente quando abandona o lar familiar e a performatividade do pai provedor (*idem*, p. 139); já na série, a saída de Don do lar não o torna mais próximo dos filhos, pelo contrário. Ao final, quando sua filha Sally conta da morte iminente da mãe, vítima de câncer, ela pede que Don insista com Betty que Bobby e Gene continuem a morar com o segundo marido dela. Betty por sua vez quer que Don aceite seu desejo que os filhos mais novos passem a morar com seu irmão e a esposa, para que tenham "uma mulher em suas vidas"; vale notar que nem sua filha, nem sua ex-esposa cogitam contar com ele para a criação dos filhos. Para sua família, o melhor que ele pode fazer é continuar longe deles.

Outra questão que afasta *Mad Men* de *Far From Heaven* e *Pleasantville* é que entender a série como uma obra que problematiza a imagem nostálgica do pós-guerra parece reducionista, já que ela começa justamente *no fim* do pós-guerra. É nos anos 1960, e não nos anos 1950, que a série se passa, momento em que a família nuclear suburbana do pós-guerra já começa a ser vista como imagem do passado. Mais da metade da trama, inclusive, se passa nos anos de ativismo político e contestação da segunda metade da década, longe da imagem idílica do subúrbio. *Mad Men*, ao mesmo tempo, não é um "drama dos excluídos"; a ampla maioria dos personagens são homens e mulheres brancos e heterossexuais de classe média, pessoas afluentes que testemunham, muitas vezes a contragosto, as mudanças sociais e culturais da década.

Ou seja, chegou a hora de lidar de frente com a relação que *Mad Men* cria com o período histórico da década de 1960. Como a série constrói seu retrato de época? Em que momentos se utilizará de nostalgia como força motriz da afetividade espectral (se é que a utiliza)? Como os temas do seu presente estão relacionados com sua representação do passado? É isso que será discutido no próximo capítulo.

3 - Memória cultural, autenticidade e referencialidade na construção de um Passado

Aos 34 de seus 47 minutos, o episódio *The Grown-Ups* (Temporada 3, Episódio 12) inicia uma cena com um plano da tela da televisão dos Draper: nela, jornalistas esperam em um corredor a chegada de Lee Harvey Oswald, acusado de ter assassinado o Presidente John F. Kennedy dois dias antes. Um corte nos leva para Betty Draper, sentada de roupão no sofá fumando e assistindo a cobertura da imprensa. Outro corte nos leva para Don, na cozinha preparando um drinque. De novo o plano de Betty, sentada impávida. Um novo corte nos leva de volta à tela da televisão, Oswald aparecendo no fundo do corredor escoltado por dois policiais. A imagem na tela muda de lente para um plano próximo do prisioneiro quando um homem surge de repente e atira em Oswald, que agoniza e cai. Um novo plano nos mostra Betty no sofá do ponto de vista de Don e sua reação à cena, gritando e tampando a boca com as mãos. Dois planos mostram Don indo até a frente da televisão, perguntando o que aconteceu, enquanto Betty repete "Ai meu Deus, ai meu Deus". Um novo plano volta para a tela de televisão, mostrando o caos após o ataque a Oswald, enquanto no fundo a voz de Betty conta que ele acabou de levar um tiro. Três planos de reações deles se seguem, até que vemos ambos de pé na frente da televisão chocados, enquanto Betty grita: "O que está acontecendo?!"

Nessa cena, de pouco menos de um minuto de duração, *Mad Men* apresenta como seus personagens reagiram diante do assassinato ao vivo daquele que dois dias antes havia matado o Presidente dos Estados Unidos. A série já tinha usado de eventos marcantes dos anos 1960 para situar a narrativa no tempo e no espaço. Em *The Grown-Ups* porém, episódio centrado nos cinco dias em torno do assassinato de Kennedy, a História toma conta da trama. Se *Mad Men* pode ser vista como uma "janela para o passado na nação", em que os espectadores podem vivenciar "a história americana em forma narrativa" ao ponto em que os anos 1960 passam a ser vistos "*por meio* da série" (GOODLAD et al, 2013, p. 1-2), nesse momento a trama quase que pausa, permitindo que os espectadores vivenciem o trauma do assassinato de John Kennedy, ocorrido em Novembro de 1963, para então seguir com os desenlaces ficcionais que esse trauma irá promover na série, produzida 45 anos depois.



Figs. 31 e 32: Os Drapers testemunham o assassinato televisionado de Harvey Lee Oswald em *The Grown-Ups* (Temporada 3, Episódio 12).

Ao centrar sua trama no passado, e em um período tão conturbado como os anos 1960, a série leva a discussões sobre como esse momento é retratado. Como a série articula os eventos históricos da década com o dia a dia de seus personagens? O retrato histórico se limita a citações de momentos marcantes, ou perpassa a série? Seria a visão de *Mad Men* sobre esse passado recente nostálgica e anacrônica, ou crítica e revisionista?

Este capítulo tenta dar conta dessas perguntas, na medida em que se debruça sobre como *Mad Men* se relaciona e se articula com a História dos anos 1960. Primeiramente, é necessário definir como a série constrói temporalmente a década ao longo de suas sete temporadas, tanto na estrutura delas quanto na apresentação geral das tensões sociais que permeiam o período retratado. Posteriormente, será necessário compreender como a obra alude ao período a partir de músicas, filmes e programas televisivos. Uma vez feito isso, poderei falar mais sobre os sentidos dessa referencialidade, os sentidos dessa relação com o passado e com o presente, ou melhor dizendo, poderei definir melhor como a série estabelece uma relação com o período, e o que essa relação tem a nos dizer 50 anos depois dos acontecimentos retratados.

Estruturando ficcionalmente os anos 1960

A primeira forma com que a série localiza historicamente sua trama é em sua relação temporal com a década de 1960. Cada temporada de *Mad Men* se passa em um ano específico, não necessariamente em anos contíguos, mas em períodos bem determinados: a diegese na primeira temporada começa em Março de 1960 e termina em Novembro daquele ano, a segunda começa em Fevereiro e termina em Outubro de 1962, e a terceira temporada vai de Abril a Dezembro de 1963. Já a partir da quarta temporada essa relação cronológica se altera um pouco: a quarta temporada começa em Novembro de 1964, e a partir do quarto episódio acontece em 1965; a quinta temporada vai de Maio de 1966 a Abril de 1967; a sexta temporada foca quase integralmente no ano de 1968, apesar de seus dois primeiros episódios se passarem em Dezembro de 1967. Por fim, a sétima temporada é dividida em duas partes, que se passam respectivamente em 1969 e 1970. Com exceção de 1961, perdido na elipse de Novembro de 1960 para Fevereiro de 1962 entre a primeira e a segunda temporada, a série, produzida entre 2007 e 2015, aborda todos os anos da década de 1960.

A passagem do ano ao longo de cada temporada é também complexa. Na primeira temporada, os primeiros sete episódios vão de Março a Maio, com os episódios 8 e 9 ocorrendo nos meses do Verão (não especificados, mas por conta da estação presume-se que

entre Junho e Agosto); do décimo episódio em diante, cada um deles ocorre em um mês, com o 10 ocorrendo em Setembro, o 11 em Outubro, e os dois últimos no começo e no fim de Novembro, respectivamente. A segunda temporada segue métrica similar, com os primeiros seis episódios indo de Fevereiro a Maio de 1962, os episódios 7 a 9 abordando o Verão daquele ano, e do décimo em diante indo de Setembro a Outubro (os três últimos episódios, inclusive, se passam em Outubro de 1962, sendo que o último episódio termina com a irrupção de outro evento histórico: a crise dos mísseis em Cuba). Porém, na terceira temporada essa métrica muda, com os primeiros nove episódios ocorrendo de Abril a Agosto de 1963, quase metade da temporada concentrada nos meses do Verão: os episódios 4 e 5 ocorrem em Junho, os episódios 6 e 7 em Julho, e os episódios 8 e 9 em Agosto. Depois dessa curiosa concentração, a temporada começa a acelerar a passagem do tempo, indo para o fim de Setembro no episódio 10, fim de Outubro no episódio 11, fim de Novembro no episódio 12, e meados de Dezembro no episódio final. As temporadas subsequentes mantêm essa métrica flutuante, alguns episódios distantes apenas algumas semanas, outros com saltos de um ou mais meses.

No tempo diegético, cada temporada se concentra em um ano específico, mas a forma como lida com a passagem do tempo é variável, e só é percebida se atentando aos fatos históricos abordados ou a dicas nas cenas. A série utiliza dispositivos diversos para marcar a temporalidade da narrativa: o primeiro episódio, por exemplo, define quando a diegesis se passa pela presença em cena de um calendário na parede, marcando o mês de Março de 1960. É possível inferir que *Babylon* (Temporada 1, Episódio 6) ocorre entre 8 e 10 de Maio porque o episódio começa no dia das Mães daquele ano. Em outros casos, alusões a eventos históricos conhecidos ajudam a definir a relação entre o tempo da narrativa e temporalidade de episódios, facilitando também a compreensão diacrônica das tramas. *Nixon vs. Kennedy* (Temporada 1, Episódio 12) ocorre entre 7 e 8 de Novembro de 1960 porque aborda a eleição de John F. Kennedy, que ocorre nessa data, assim como se sabe que *Six Month Leave* (Temporada 2, Episódio 9) ocorre entre 6 e 8 de Agosto de 1962 porque o episódio abre com a imagem de um jornal anunciando a morte de Marilyn Monroe.

A temporalidade dos episódios é também flutuante: alguns episódios duram somente um dia, outros se alongam ao longo de vários dias e, em um caso, ao longo de semanas. Por exemplo, o primeiro episódio começa na madrugada e termina na noite de um mesmo dia; *Shoot* (Temporada 1, Episódio 9) ocorre ao longo de 5 dias; já *Three Sundays* (Temporada 2, Episódio 4) aborda as três semanas antes do Domingo de Páscoa de 1962 (focando, como o título sugere, em três Domingos, incluindo o da Páscoa). A rigor, a maioria dos episódios

ocorre ao longo de 2 a 3 dias, com alguns chegando a 5 ou 6. Somente *Three Sundays* chega a ocupar tanto espaço temporal em um só episódio. Tomando os 39 episódios das primeiras três temporadas como amostra, apenas 3 deles ocorreram ao longo de um dia, e todos são da primeira temporada. A passagem dos dias dentro dos episódios ocorre pela mudança do dia para a noite, cenas da ida e da volta dos executivos da agência entre o trabalho na cidade e a casa no subúrbio, ou por explícitas referências nos diálogos.

A mudança na forma como as temporadas são cronologicamente estruturadas, ocorrida a partir da quarta temporada, se relaciona com a quebra visual e narrativa que ocorre na série entre a terceira e quarta temporadas. Como dito no capítulo anterior, a partir da quarta a dicotomia entre subúrbio e cidade é diminuída com o divórcio dos Draper e a mudança de Don para Nova York, parte dos personagens de *Mad Men* funda uma nova agência de publicidade, mais moderna e próxima do visual estereotípico dos anos 1960, e a contracultura entra de vez em cena, para consternação e confusão dos personagens principais. Três rupturas ao final da terceira temporada marcam essa quebra, e são apresentadas ao longo de seus três últimos episódios (*The Gypsy and the Hobo*, *The Grown-Ups*, e *Shut the Door. Have a Seat.*): respectivamente, a confissão de Don para Betty sobre sua identidade dupla, o assassinato de Kennedy e a decisão de Betty de se separar, e a notícia da compra da Sterling Cooper e decisão de fundar a Sterling Cooper Draper Pryce (SCDP). Nessa tríade de episódios marcada por reviravoltas, revelações e confissões, tudo gira em torno do assassinato do Presidente, um evento liminal que extrapola os limites de um episódio e, de acordo com Tim Anderson, professor de Comunicação e Artes do Teatro na Universidade Old Dominion, "precipita uma completa revisão do programa" (2011, p. 82).

O posicionamento do assassinato de Kennedy como momento pivotal da década, separando os primeiros três anos da série do resto, se relaciona com a interpretação de que esse momento foi vivido "não como parte de um fluxo histórico contínuo", mas como uma *ruptura* (STURKEN, 1997, p. 25). De acordo com Marita Sturken, professora de mídia, cultura e comunicação na Universidade de Nova York, o assassinato de Kennedy é retrospectivamente lembrado como um momento de "perda da inocência nacional", quando os EUA saem de um estado de otimismo eufórico para um estado de "cinismo, violência, e pessimismo". Ao reproduzir estruturalmente essa ruptura, *Mad Men* poderia ser acusado de promover uma nostalgia simplista "pela América dos anos 1950 e os anos 'Camelot' da administração Kennedy" (*idem*, p. 28). Porém, a descrição da *malaise* generalizada entre os personagens afluentes da série, exaustivamente apresentada nos capítulos anteriores, já afasta

essa hipótese de que ela estaria positivando os anos "Camelot".⁸³ Em vez de um elogio e depois elegia ao período de 1960 a 1963, *Mad Men* expõe o período como "uma era de ansiedade", de acordo com Scott Stoddart, professor de Literatura Inglesa na Universidade Saint Peters (2011, p. 210).

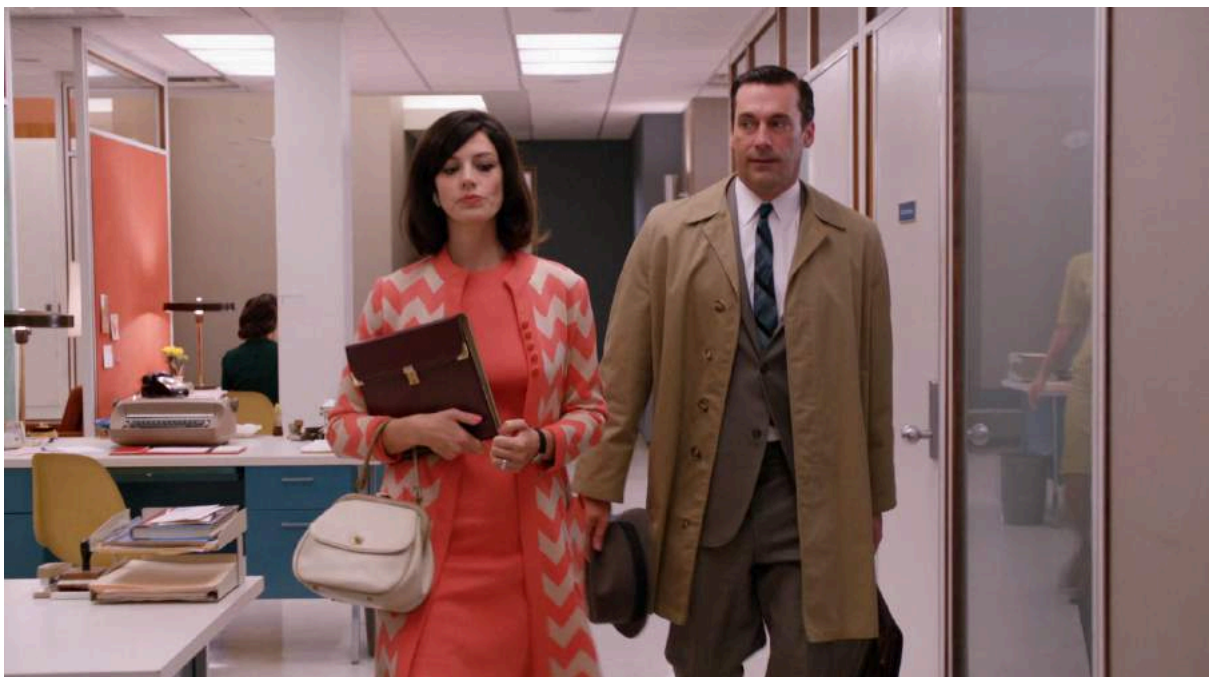
Além disso, é a partir dos anos 1964 e 1965, retratados na quarta temporada, que a contracultura e o movimento hippie começam a ganhar tração e atenção nacional. Em uma série onde a cultura popular e a indústria cultural são tão centrais, a crescente atenção e adentramento da cultura hippie nessas esferas necessariamente entra em cena. Assim, definir a segunda parte da série de forma visual e narrativamente diferente é menos uma forma de manter viva uma visão conservadora dos anos 1960 como um período de declínio moral e cultural após a bonança do pós-guerra, e mais uma forma de situar diacronicamente seus personagens, e colocá-los em contato com as mudanças culturais que ocorriam no momento.

As mudanças entre a terceira e quarta temporadas trazem de volta a entrada em cena de Megan, segunda esposa de Don, que começa como recepcionista na SCDP no quarto episódio da quarta temporada e ao longo desta vai assumindo mais e mais centralidade na trama, até o repentino pedido de casamento de Don no último episódio da temporada. Megan assume em *Mad Men* a figura que Aniko Bodroghkozy (2001), professora de teoria e crítica da mídia na Universidade de Virgínia, denomina *hippie chick*, tipo muito comum na televisão americana dos anos 1960 na medida em que as emissoras, em uma tentativa de ganhar a juventude que se posicionava contra a televisão, passam a incluir personagens hippies em seus programas. A figura da jovem garota hippie, de acordo com a autora, encarnava uma série de contradições que acompanham as imagens públicas do movimento hippie:

Elas eram tanto inocentes quanto altamente sexualizadas. Elas eram idealisticamente rebeldes e maleáveis. Elas existiam *fora* das normas e estruturas de gênero tradicionais e *conformavam* a essas normas e estruturas.⁸⁴

⁸³ O período em que John F. Kennedy governou os Estados Unidos é retrospectivamente intitulado de "anos Camelot" por jornalistas e historiadores interessados em mitificar a figura do Presidente morto, em referência ao lendário castelo inglês onde teria vivido Rei Arthur com seus Cavaleiros da Távola Redonda, corajosos, arrojados e puros de espírito. Ver: STODDART, Scott. "Camelot Regained". In: Stoddart, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 216.

⁸⁴ BODROGHKOZY, Aniko. *Groove Tube - Sixties Television and Youth Rebellion*. Durham: Duke University Press, 2001, p. 89-90, ênfases minhas.



Figs. 33 e 34: Mudanças estéticas entre a primeira metade da série (acima; *Babylon*, Temporada 1, Episódio 6) e a segunda metade (abaixo; *A Little Kiss*, Temporada 5, Episódios 1 e 2) acompanham as mudanças de estilo da década de 1960.

Megan se encaixa enormemente nessa descrição da *hippie chick*, e apesar dela nunca realmente se definir como hippie ou de fato entrar no movimento, seu vestuário e estilo de vida a alinham com a contracultura do momento. Seu meio termo entre contracultura e cultura hegemônica, no início de sua relação com Don, ela se conforma em larga medida com o papel da esposa que ajuda a organizar a vida doméstica. Sua faceta rebelde garante que o marido tenha acesso às mudanças culturais da época, antes de a levarem a uma guinada profissional e de vida para longe dele.

Ou seja, além de *parecer* uma *hippie chick*, Megan também *funciona* como uma, na medida em que oferece ao olhar de classe média do marido uma entrada ao mundo da contracultura, seu meio termo entre afastamento de um comportamento de classe média e adesão a uma feminilidade hegemônica funcionando também como forma de "mitigar e negociar a ameaça de qualquer desafio" à hegemonia (BODROGHKOZY, 2001, p. 92). Megan apresenta a contracultura para os personagens de classe média de *Mad Men* (como discutido no capítulo anterior), e ao fazê-lo ela também, em certo sentido, domestica a contracultura, o que de novo potencialmente coloca em questão o projeto crítico da série.

Outro fator que poderia colocar em questão o quanto *Mad Men* é crítico do período que retrata, ou melhor dizendo, que poderia colocar em questão a visão política da série, é a presença de minorias nas suas tramas, em particular a forma como personagens negros são representados.

De acordo com o professor Kent Ono, do departamento de Comunicação da Universidade de Utah, a visão pós-racial da série permite que apesar de *Mad Men* não apresentar narrativas a partir da perspectiva de pessoas de cor, a série ainda assim "contém uma profunda e instigante representação de políticas raciais" (ONO, 2013, p. 304). Os poucos personagens negros da série existiriam primariamente como representantes raciais e à serviço das histórias dos protagonistas brancos: "dessa forma a série *inclui* personagens de cor para ganhar crédito para poder *contar a história* dos personagens brancos" (*idem*, p. 309). Tal reflexão leva o autor a se perguntar se, no fim, *Mad Men* representa uma visão crítica das relações raciais da década de 1960, ou pelo contrário, se ela "está presa a uma visão dos anos 1960 de relações raciais" (*idem*, p. 310).

Rod Carveth, professor da Morgan State University, vai na mesma linha, tendo ao contrário de Ono a vantagem de ter a série inteira à disposição para análise. Para ele, os personagens negros são invisíveis para os protagonistas brancos, e a série representaria o racismo do período como algo ocorrendo primariamente no Sul dos Estados Unidos, ainda

marcado pela segregação (CARVETH, 2019, p. 66). Tenho discordâncias com as análises de ambos autores que serão desenvolvidas mais adiante, mas no momento, gostaria de frisar que as críticas à série giram em torno de *ausências* no plano *representacional* ou identitário.

Porém, como muito bem apontado por Dana Polan, reconhecido autor e professor de Estudos de Cinema na Universidade de Nova York, essas ausências também podem ser vistas como um *projeto*, ou seja, essas não-presenças são "muitas vezes uma escolha deliberada e tem efeitos constitutivos no que a série prefere por sua vez mostrar de seus tempos" (POLAN, 2013, p. 37):

Pode ser que a série use a parcialidade dos mundos que retrata [...] para *dramatizar limitações* e as formas de luta narrativa contra elas. Essa não é uma imagem total ou totalizada daqueles tempos como eles eram, mas uma imagem *deliberadamente parcial e incompleta* de como algumas pessoas viviam em algumas partes desses tempos e, em alguns casos, tatearam na direção de outras formas de viverem neles.⁸⁵

O que me parece ser o caso, e que parece ser perdido por alguns autores que se debruçam sobre a série, é que *Mad Men* não é uma tentativa de recriar o ambiente histórico dos anos 1960, mas sim uma investigação ficcional de como uma parcela da sociedade americana (especificamente, a classe média alta afluyente do Nordeste dos Estados Unidos) *reage a um ambiente de mudanças sociais e culturais* que ocorrem, em larga medida, à sua revelia. Polan vai no mesmo caminho quando discute sobre os diversos momentos em que Don "aposta errado" na história, como quando defende a eleição de Nixon:

Mad Men precisa de nosso reconhecimento da falibilidade dos personagens na história porque ela é chave para a forma como assistimos a série a partir do nosso presente histórico e refletimos de volta sobre as vidas conturbadas como a de Don e os erros que ele (e outros à sua volta) diversas vezes cometem na medida em que tateiam em direção a um novo mundo para o qual estão apenas parcialmente preparados.⁸⁶

Faço essas citações longas do autor pois acredito que ele acerta em cheio em sua análise da série: *Mad Men* é menos sobre a história dos Estados Unidos e mais sobre *como essas pessoas teriam reagido* e lidado com um período histórico conturbado e cheio de mudanças. E, ao se propor a imaginar as relações entre suas personagens e um período conturbado da história recente, com citações, às vezes documentais, de eventos, objetos e

⁸⁵ POLAN, Dana. "Maddening Times". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 36, ênfases minhas.

⁸⁶ POLAN, Dana. "Maddening Times". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 43.

marcas do período, estimula seus espectadores a perceberem as similaridades e permanências entre o passado e o presente. Aqui, novamente, nos deparamos com um presente sendo percebido no passado, como visto no capítulo anterior.

Construindo uma década: referencialidade e anacronismo

Outra forma com que *Mad Men* localiza sua trama nos anos 1960 é fazendo uso de um vasto rol de referências culturais dos anos 1960, desde vestuários, objetos de decoração, produtos de época, até, e principalmente, músicas e filmes. Como perceberemos na análise a seguir, apesar de uma reconhecida fidelidade a referências da época, a série não segue precisamente cronograma desses anos; suas referências em diversos momentos não batem exatamente com o ano em que se passam, e parecem apontar mais para um comentário dos temas abordados nos episódios do que uma estrita historicização da trama.

É importante também pontuar que aqui discutiremos referências diretas da série, objetos culturais mencionados explicitamente nos episódios, e não referências veladas ou que foram apontadas posteriormente por seu criador como importantes na formulação da série. Um exemplo disso seria a centralidade da obra do escritor John Cheever, que não só viveu no mesmo período em que se passa *Mad Men*, mas tratou de temas muito similares em seus contos e romances. Na sua obra, aparecem os temas da alienação da classe média americana do pós-guerra, a centralidade do consumismo na cultura americana, e o descompasso entre quem seus personagens apresentam ao mundo e quem eles se mostram entre quatro paredes, alguns dos principais temas da série. Assim como os Draper, Cheever também residiu na cidade de Ossining, e o endereço ficcional da família, Bullet Park Road, é uma referência ao título de um de seus romances mais importantes (*Bullet Park*, lançado em 1969). Matthew Weiner, criador e *showrunner* da série, afirmou em entrevista para podcast da Biblioteca Pública de Nova York que não só leu avidamente Cheever (especialmente seus diários) antes de começar a escrever, como também recomendou ler o Prólogo de suas Obras Escolhidas para os demais roteiristas no início de cada temporada.⁸⁷ Contudo, não discutiremos aqui a obra de Cheever em sua relação com *Mad Men*; importam as citações diretas feitas ao longo

⁸⁷Em entrevista com a escritora A.M. Homes para o podcast *Library Talks* da Biblioteca Pública de Nova York, gravada em 26 de Maio de 2015. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/2JG446kt8heT5I2iL4FqAc?si=g9ZkcerQSIImAKBPzX_EVqg. Acesso em: 18/01/2021.

da trama, e como elas participam da construção do universo da série e articulam esse universo com o imaginário coletivo da década de 1960.⁸⁸

Começamos com o uso de músicas em *Mad Men*. Apesar de possuir uma trilha sonora original produzida por David Carbonara, que pontua seus diversos momentos dramáticos, a série possui um repertório bastante vasto de músicas dos anos 1950 e 1960.⁸⁹ Ao analisar principalmente as músicas que tocam ao final dos episódios, vemos que *Mad Men* seguiu quase à risca seu recorte temporal em sua trilha sonora, já que quase todas as músicas tocadas são dos anos 1950 ou 1960. De acordo com Matthew Weiner, a filosofia em torno das escolhas musicais seguia dois propósitos: ao mesmo tempo "realçar a sensação do período" retratado e "oferecer um comentário artístico aos temas" tratados nos episódios (WEINER 2008 *apud* ANDERSON, 2011, p. 72). Em outras palavras, o processo artístico de Weiner e Alexandra Patsavas, a supervisora musical da série, consistia em primeiro encontrar músicas que o público "imediatamente reconheça como adequado e relevante" aos anos 1960, funcionando como um plano de fundo musical para a construção histórica da série; porém, esse uso das músicas também "constantemente opera como interlocutor crítico que atua como contraponto à imagem na tela", o que faz com que essas músicas aparentemente apropriadas "gerem tanto incongruências quanto comentário" ao período retratado (*idem*, p. 72-73).

Esse duplo sentido das músicas ajuda a explicar alguns anacronismos históricos, que apesar de raros existem na série. Nas três primeiras temporadas, apenas duas músicas saem do período: ao final de *Ladies Room* (Temporada 1, Episódio 2) toca a música *Great Divide*, lançada pelos Cardigans em 1996; e no final de *Wee Small Hours* (Temporada 3, Episódio 9) toca a música *Prelude To A Kiss*, na versão de Nnenna Freelon de 1993. Contudo, mesmo essas exceções parecem se encaixar no projeto histórico da série: a canção de Freelon é uma versão da música originalmente lançada em 1953 por Duke Ellington, e mesmo a música original dos Cardigans parece de alguma forma se encaixar no período, com seu tom de música de ninar e a voz suave de Nina Persson. A única música que patentemente parece não se encaixar na época retratada não toca no fim de um episódio, mas em seu início: no começo de *Maidenform* (Temporada 2, Episódio 6), toca ao longo de uma montagem de três personagens femininas se vestindo de manhã a música *The Infanta*, lançada em 2006 pela

⁸⁸ Na realidade, este capítulo irá discutir apenas referências musicais e cinematográficas das temporadas, sem mencionar suas referências literárias, como o livro de poemas *Meditations in an Emergency* de Frank O'Hara, repetidamente mencionado na segunda temporada.

⁸⁹ Weiner costuma dizer em entrevistas que, antes mesmo de conseguir um canal que aceitasse produzir a série, colecionava em seu iPod músicas que gostaria de usar nela. Ver entrevista acima.

banda The Decemberists. A bateria forte, os riffs de guitarra, o teclado e a voz pouco harmoniosa de Colin Meloy mal caberiam no fim da década de 1960, quando mais em seu início; o descompasso da música com o período da série é patente.

Todavia, tirando essas exceções, as músicas restantes foram lançadas entre 1950 e 1970, e auxiliam a tornar verossímil o retrato da época. Ao usar essas músicas, a série trabalha com um repertório musical enraizado na memória coletiva como recurso para ajudar a convencer seus espectadores de que sua trama se passa mesmo naqueles anos, e aqueles personagens realmente são pessoas que teriam vivido naqueles espaços e naquela época (a correspondência entre as escolhas musicais e os anos abordados na série fica ainda mais clara nas temporadas posteriores, quando a série avança na década e bandas como os Beatles, Janis Joplin e The Kinks, paradigmáticas da segunda metade dos anos 60, aparecem). Mas, se a maioria das músicas que tocam ao fim dos episódios é coerente com o próprio ano em que os episódios se passariam, ainda há exceções. Das 27 músicas que tocam nas primeiras três temporadas, 7 dessas foram lançadas em anos posteriores a 1963, em alguns casos bem ao fim da década.⁹⁰ O importante parece, mais do que ser cronologicamente exato na inclusão das músicas, criar a *sensação* de que a trama se passa naqueles anos, ou melhor dizendo, incluir músicas que os espectadores *reconheçam* como do período. De acordo novamente com Tim Anderson, especialista em música popular que faz uma instigante análise do uso de músicas nas primeiras temporadas da série, essas gravações "geram um *frisson* crítico na medida em que confrontam tanto o mundo diegético de *Mad Men* e nosso próprio entendimento desses artefatos culturais" (ANDERSON, 2011, p. 74).

Importante também, como já dito, é notar que as músicas postas ao final de cada episódio comentam a trama e dão coesão ao que acabamos de assistir. Há em alguns episódios comentários bem diretos à trama: *Six Month Leave* (Temporada 2, Episódio 9) se passa no dia seguinte ao suicídio de Marilyn Monroe, que é homenageada com a música *I'm Through With Love*, cantada por ela em *Quanto mais Quente Melhor* (Billy Wilder, 1959). Em *The Arrangements* (Temporada 3, Episódio 4), quando o pai de Betty falece, toca *Over There* (George M. Cohan, 1917), música sobre o exército *yankee* muito popular durante as duas guerras mundiais. A música se insere na narrativa como fundo no episódio em que Eugene (Ryan Cutrona), personagem veterano da Primeira Guerra, mostra para Bobby, seu neto, recordações da guerra, como um capacete de um soldado prussiano que ele matou.

⁹⁰ Vale apontar que todas essas músicas tocam apenas uma vez na série. Ao longo de *Mad Men*, apenas as músicas originais de David Carbonara se repetem.

Na maioria dos casos, porém, o comentário é mais sutil, e trabalha menos com pontos específicos da trama episódica e mais como um comentário geral dos temas abordados ao longo daquele episódio em especial. Vejamos dois exemplos.

O primeiro é na cena final do primeiro episódio da série, já descrita no capítulo 1 desta tese. Como dito, o último plano do episódio é um *tableau* de Don com as duas mãos em cada filho, Betty na beira da porta, a luz fraca de um abajur iluminando a cena, enquanto no plano sonoro começa a tocar a música *On the Street Where You Live*, do musical *My Fair Lady* (ver figura 5).⁹¹ A câmera vai se afastando lentamente, como se saísse da janela do quarto, e com um fade passamos para um plano da casa, com a câmera continuando seu movimento para trás. O episódio acaba, e a música continua ao longo dos créditos.

A contraposição entre a vida de Don na cidade, que assistimos ao longo do episódio, e a sua vida doméstica, apresentada de repente nos minutos finais, é comentada e sublinhada com o uso de *On the Street Where You Live*. A canção, do musical mais famoso da época e na popular versão de 1956 de Vic Damone, situa historicamente a cena; mas também, com sua exaltação do eu lírico andando na bela e idílica rua onde mora o seu amor, participa da contradição dessa cena com o restante do episódio. Ao longo da música, o eu lírico descreve uma rua como um espaço de fantasia, recheada de lilases e cotovias, e onde "encantos derramam de cada porta"; acima de tudo, é o lugar mágico onde o seu amor vive, fazendo com que perca o chão e passe a voar por cima das ruas. Esse sentimento de amor arrebatador, além de estranho frente ao fato de que Don vive uma vida completamente diferente na cidade, é ridicularizada por ele momentos antes no episódio, quando diz que essa ideia de amor foi inventada por pessoas como ele para "vender nylons". A imagem de Don com seus filhos e sua esposa, a imagem idílica do Sonho Americano da classe média suburbana daquele momento, é apresentada desde já como algo construído e falso. E ao usar essa música para sublinhar o caráter performático dessa família, a série também ressignifica a própria canção, trazendo uma sensação de tristeza "a uma gravação aparentemente tão leve" (ANDERSON, 2011, p. 76).

Passemos para o segundo exemplo, *New Amsterdam* (Temporada 1, Episódio 4),⁹² que se destaca dos anteriores por focar mais em Peter Campbell do que no protagonista.⁹³ Se Don almeja ser um WASP, dependendo da projeção da imagem de afluência, como no caso de sua

⁹¹ Para a versão que toca no episódio, ouça em: <https://youtu.be/8R0Kq448rxc>. Acesso em: 14/07/2023.

⁹² O título do episódio faz referência ao primeiro nome da cidade de Nova York, quando ainda era uma colônia holandesa.

⁹³ Apesar de Don ser o protagonista da série, e é a partir dele que acompanhamos o desenrolar de suas sete temporadas, *Mad Men* abre bastante espaço para desenvolver seus demais personagens principais, que possuem tramas próprias ao longo dos episódios.

casa, Campbell é na série um WASP por excelência. Filho de uma das famílias mais tradicionais de Nova York, educado em escolas preparatórias e em universidades da Ivy League,⁹⁴ e membro dos exclusivos clubes de elite na cidade, Campbell poderia irradiar privilégio e elitismo. O episódio, contudo, se concentra em desmistificar essa vantagem pressuposta, realçando sua mediocridade: não consegue pagar pelo apartamento que sua jovem esposa quer, nem mesmo com o dinheiro dos pais que imagina que um dia será seu, tendo que recorrer aos seus sogros; não consegue se afirmar como um talentoso executivo, falhando em sua função e quase sendo demitido por sua excessiva ambição. No fim, aquilo que tem, aquilo que acaba por defini-lo, é seu nome e aquilo que ele carrega. É por ser um Dykeman (sobrenome de sua mãe) que consegue manter seu emprego, e o motivo do orgulho e incentivo de seus sogros.

A cena final do episódio é o último prego no caixão da autoestima de Peter. Ele e sua esposa Trudy (Alison Brie) estão em seu novo apartamento com a corretora, recebendo seus sogros que vão conhecer o imóvel que pagaram. São acompanhados por uma das moradoras, uma senhora que pergunta muito animada se era verdade que um de seus antepassados foi fazendeiro junto com Isaac Roosevelt. A sogra e a esposa começam a contar histórias da família de Peter, animadas com sua nova inclusão na classe alta da cidade, para uma deslumbrada vizinha que não acredita que um Dykeman se mudará para o prédio. Pete se afasta, olha para a cena e se volta para sua nova vista de Manhattan, deixando a esposa contar as histórias. O último plano do episódio é Pete de costas, com a câmera focalizando a cidade, o Chrysler Building e o Empire State Building enfeitando a noite de Nova York. No plano sonoro, toca a música *Manhattan*, cantada por Ella Fitzgerald.⁹⁵

Aqui vemos o outro tema do episódio, sublinhado também pela música final: a própria cidade de Nova York, tema pontuado pela música de Fitzgerald desde seu título, cantando sobre as belezas da cidade e dessa "ilha de felicidade". Ao longo da música, Fitzgerald pontua as belezas da metrópole, a maravilha do metrô, a elegante rua Delancey e o "adorável zoológico". Com o plano sonoro exaltando a cidade e o plano visual de Pete olhando para os arranha-céus de cartões postais, a série e seu criador fazem não só sua declaração de amor para a cidade como comentam, a partir da história de seu personagem fictício, sobre os nomes que a formaram e a dominam até hoje.

⁹⁴ Liga das tradicionais universidades privadas do Nordeste americano, como Harvard, Yale, Columbia e, no caso de Campbell, Dartmouth. A expressão alude ao fato de que as instituições foram fundadas nos séculos XVIII e XIX, possuindo uma arquitetura clássica de prédios de tijolos cobertos de heras.

⁹⁵ Ouça em: <https://youtu.be/YJsa0OfWeGA>. Acesso em: 14/07/2023.

Nova York é comumente conhecida como uma cidade do dinheiro, onde a Revolução Industrial começou nos Estados Unidos e centro financeiro global até os dias de hoje. Mas a cidade é acima de tudo formada pelos grandes nomes que a construíram: os Roosevelt, os Rockefeller, os Astor, os Morgan, os ficcionais Dykeman.⁹⁶ Seus diversos clubes privados, escondidos no meio da cidade e inacessíveis para o cidadão comum, são exclusivos para essas famílias, locais onde negócios são tocados e decisões são feitas. Quando o emprego de Campbell é salvo pelo seu sobrenome, o presidente da agência, Bert Cooper (Robert Morse), explica para um derrotado Don, que queria a cabeça do subalterno:

A Cidade de Nova York é uma maravilhosa máquina, formada por uma malha de alavancas e engrenagens e molas, como o movimento preciso das engrenagens de um fino relógio, sempre se movendo.

Esse privilégio, que não é facilmente comprado, é tema de diversos episódios posteriores, em que Don mesmo avançando na carreira e chegando a lugares em que pouquíssimos americanos conseguiram chegar, não consegue quebrar o teto de vidro. Por exemplo, em *My Old Kentucky Home* (Temporada 3, Episódio 3), Roger Sterling dá uma festa em um exclusivo *country club* em Long Island, onde Pete se move com facilidade, chamando atenção pela sua notável capacidade de dançar o *Charleston*, e Don fica ao canto desconfortável, querendo ir embora para consternação de sua esposa.⁹⁷

Para Anderson, se as músicas ao fim dos episódios são normalmente complementares e "refletem o tom do episódio", elas ainda assim trazem em si "um tom que provê uma dimensão crítica final ao episódio: *Punctus contra punctum*" (ANDERSON, 2011, p. 80-81). Por exemplo, na quinta temporada, já casada com seu segundo marido e tendo que lidar com Don se casando com uma mulher mais jovem, Betty ganha bastante peso e passa a lidar com as dificuldades de emagrecer e voltar ao glamour que antes a definia. Dois episódios na temporada pontuam sua frustração e falta de perspectiva: no primeiro, *Tea Leaves* (Temporada 5, Episódio 3), a última cena mostra ela e Sally tomando sorvete na sua nova casa, Betty já raspando a taça enquanto Sally desiste do doce na metade. Quando a filha sai da cozinha, ela pega a taça e consome o resto da sobremesa da filha, enquanto *Sixteen Going on Seventeen* toca ao fundo. A letra da canção, saída do musical *A Noviça Rebelde* (Robert Wise, 1965), começa com uma letra que em muito ressoa o destino de Betty: "Você espera

⁹⁶Dykeman é uma referência à *Dyckman Street*, rua que cruza Manhattan no topo da ilha, região que de acordo com Bert Cooper, presidente da agência, era terreno dos Dykeman.

⁹⁷ Como ela mesma diz para Trudy na festa, ela cresceu em um clube igual. Mesmo casando com alguém dessa classe social, seu desconforto e sentimento de não pertencimento são palpáveis, e são parte da tônica de decadência desse casamento.

garotinha/Em um palco vazio/ O destino ligar a luz./ Sua vida garotinha/ É uma folha em branco/ Onde homens irão querer escrever".

O segundo exemplo, de *Dark Shadows* (Temporada 5, Episódio 9), começa na mesa de jantar durante o dia de Ação de Graças. Os três filhos dos Draper estão sentados ao redor da mesa, junto com Betty e Henry, seu segundo marido. Um plano do prato de Betty mostra porções diminutas da comida farta do feriado, em consonância com os limites que ela se impõe ao participar do Vigilantes do Peso local. Quando leva o garfo à boca e mastiga extasiada, ao fundo começa a tocar *Sweeping the Clouds Away*, do filme de revista *Paramount on Parade* (Joseph L. Mankiewicz, 1930). Novamente, a primeira estrofe, que toca enquanto Betty come e antes dos créditos finais, dizem muito sobre como entender aquela cena: "Não ande por aí cabisbaixo, esperando que a felicidade venha/Esse não é o jeito, não dá certo/ Se você quer felicidade, só se sirva de um pouco dela/ Por que você não tenta levar a vida do jeito que eu levo". Ambas as músicas, tiradas de seu contexto musical, ressaltam o sobrepeso de Betty como consequência de sua infelicidade, falta de perspectiva, e vida monótona de esposa de subúrbio.

Por fim, o uso das músicas ao final dos episódios, de acordo com Rachel Donegan, também acaba por expor as "várias dualidades e ambiguidades" que permeiam *Mad Men* (DONEGAN, 2019, p. 163). A autora usa como exemplo a presença de *Tomorrow Never Knows*, do álbum *Revolver* dos Beatles, ao final de *Lady Lazarus* (Temporada 5, Episódio 8). O uso de uma música original dos Beatles na série foi inédito, já que a banda nunca autorizou licenciar sua música para um programa de televisão. O ineditismo desse licenciamento gerou dupla repercussão já que a explicação é a de que Paul McCartney e Ringo Starr, membros ainda vivos da banda, são grandes fãs da série; o que justifica que a Lionsgate, produtora de *Mad Men*, tenha pago 250 mil dólares para usar 2 minutos e meio da música.⁹⁸

Para além do ineditismo, o uso de *Tomorrow Never Knows* é extremamente simbólico no episódio, que trata da decisão de Megan de sair da SCDP e investir em uma carreira de atriz, e a reação correlata de Don. Para Donegan, o tema do episódio é "a luta para aceitar mudanças", e o uso da banda mais famosa do mundo em 1965 ao final do episódio enfatiza o quanto "Don vive em contraste gritante com a cultura popular dos anos 1960" (*idem*, p. 163-164). A sequência final do episódio gira em torno do plano dele, sentado em uma confortável poltrona no moderno apartamento em que mora com Megan (e que, claro, ela decorou), bebendo um copo de uísque enquanto ouve a música. Cortes nos levam a um plano

⁹⁸Ver: <https://www.businessinsider.com/mad-men-paid-250k-to-use-beatles-song-2014-4#:~:text=Instead%20of%20using%20a%20cover,Men%22%20episode%20came%20to%20be>. Acesso em: 06/08/2023.

de Peggy fumando um baseado enquanto trabalha, Peter ouvindo música enquanto pensa na vizinha por quem se apaixonou, e Megan em sua aula de teatro. A música é abruptamente cortada por Don, que tira a agulha do LP e vai dormir, pouco impactado pelo som controverso da banda. Os créditos rolam, e a música volta estourando.⁹⁹



Figs. 35 e 36: Os Beatles simbolizam as mudanças culturais da década em *Lady Lazarus* (Temporada 5, Episódio 8).

⁹⁹ Há um outro sentido para o uso da música dos Beatles nesse episódio, que diz muito sobre como *Mad Men* se vê dentro do panorama televisivo dos anos 2000, como veremos a seguir.

Outro tipo de objeto cultural que participa da construção do universo de *Mad Men* são filmes do período. Referências cinematográficas dependem de um rigor cronológico maior que as músicas presentes nos episódios, afinal a série não poderia colocar seus personagens discutindo filmes que ainda não tinham sido lançados. Ao contrário do uso ocasional de músicas "fora de época", aqui a suspensão de incredulidade dos espectadores seria difícil de manter.

Além disso, o cinema americano das décadas de 1950 e 1960 é particularmente importante para a construção visual da série (como vimos nas alusões que ela faz ao melodrama doméstico), contribuindo para afastá-la de um certo visual televisivo. Um exemplo disso é a presença constante do teto dos escritórios da Sterling Cooper e depois SCDP (ver figuras 33 e 34), já que programas televisivos frequentemente cortam o teto dos cenários a fim de encobrir os grades de luz que iluminam a cena. *Mad Men* se dá ao luxo de usar planos interiores em *contra-plongée*, revelando esse espaço normalmente técnico. Weiner declara que *Se Meu Apartamento Falasse* (Billy Wilder, 1960), com o uso de teto com luzes fluorescentes, é uma importante referência para a construção visual da série (SPRENGLER, 2011, p. 239-240). De acordo com Christine Sprengler, professora de história da arte na Universidade de Ontário, no Canadá, a sensibilidade estética da série pode ser considerada "cinemática", e seu estilo visual clássico é alcançado por meio de "câmeras fixas e o uso periódico mas marcadamente perceptível de tomadas em *tracking, fades e dissolves*", além de "planos com foco profundo projetados para capturar toda a extensão dos espaços interiores" (*idem*, p. 238). Essa gramática filmica aproxima a série do cinema e a diferencia das séries de televisão do período que retrata (ou mesmo das séries televisivas de sua época).

Há, também, as referências diretas ao cinema. Don é um dos poucos personagens que constantemente menciona filmes e/ou vai ao cinema. Uma secretária menciona que Don não está em seu escritório porque foi assistir *Pinóquio* (Hamilton Luske; Ben Sharpsteen, 1940 - relançado nos cinemas em 1962), uma referência que parece ironizar o protagonista mentiroso. A conversa-cabeça sobre cinema faz parte do repertório do protagonista em suas relações extra-conjugais: uma amante fala sobre *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), superprodução Hollywoodiana de iniciativa do ator Kirk Douglas, que também encarna o protagonista do filme. Don em contraste, declara sua admiração por *A Noite* (Michelangelo Antonioni, 1961), parte da chamada "trilogia da incomunicabilidade" do diretor italiano. A cultura cinematográfica do publicitário se revela também em sua preferência por filmes franceses da *nouvelle vague*, em alta nos anos 1960, como quando abandona o trabalho em

um episódio para assistir a um filme experimental (cujo título não é identificado, gerando na ocasião assunto para debate online entre os fãs).¹⁰⁰

As músicas na série se sobrepõem à narrativa, em *over*, como comentários; as referências a títulos de filmes, por sua vez, se dão em diálogos, ou em ações de personagens que vão ao cinema, no universo da diegese. Há, porém, exceções que vale a pena discutir com mais profundidade, e que funcionam de forma similar ao uso de músicas analisado acima, ao mesmo tempo situando a trama na década de 1960 e apresentando comentários mais elaborados dos temas dos episódios.

Um primeiro caso ocorre em *Babylon* (Temporada 1, Episódio 6), quando uma sequência do casal Don e Betty Draper discute o romance *Sob o Signo do Sexo*, livro de 1958 de Ronna Jaffe, e a adaptação cinematográfica de Jean Negulesco no ano seguinte (sendo que, diegeticamente, a cena se passa em 1960). Nas duas histórias, acompanhamos as tribulações das três protagonistas femininas, colegas de quarto que trabalham em uma mesma editora nova-iorquina como secretárias: Caroline Bender (Hope Lange), Gregg Adams (Suzy Parker) e April Morrison (Diane Baker). Bender é uma recém-formada secretária que assume o emprego como forma de “matar o tempo” enquanto espera que o noivo volte de seus estudos na Europa; quando ele desmancha o noivado para casar com uma herdeira, ela acaba encontrando um refúgio no trabalho, se tornando editora e ganhando espaço na empresa, sob olhar invejoso de Amanda Farrow (Joan Crawford), sua chefe. Gregg Adams é uma elegante e sedutora secretária que sonha em ser atriz, conseguindo um papel em uma peça ao se tornar amante do diretor. É a personagem trágica da história: quando se revela uma atriz medíocre, é tirada do papel e da vida do diretor, por quem fica obcecada, e acaba morrendo ao cair de uma escada de incêndio enquanto o perseguia. Por fim, April é uma ingênua garota de interior que acaba se apaixonando e engravidando de um playboy, que tenta fazer com que ela aborte; mais tarde, encontra amor no médico que cuida dela após um acidente de carro.

Uma comparação entre o filme e a série foi feita por Tamar McDonald (2011), em artigo onde a autora compara a trajetória das três com a trajetória de duas importantes personagens de *Mad Men*: Joan Holloway (Christina Hendricks), a gerente de escritório da Sterling Cooper, e Peggy Olson, a novata secretária que na primeira temporada se torna redatora e protegida de Draper. Há um exagero interpretativo por parte de McDonald que

¹⁰⁰Lisca Bianca faz uma boa pesquisa dos melhores palpites de qual filme seria em: <https://mubi.com/lists/mad-men-at-the-movies-a-la-recherche-dun-film-perdu>. Acesso em: 18/01/2021.

ofusca a relação entre as obras, pois para que a comparação entre as personagens funcione a autora precisa simplificar os arcos de Holloway e Olson dentro da trama da série.

Ao contrário, proponho aqui uma comparação vista à distância, mais no plano temático do que nos desenvolvimentos pontuais de enredo. Existem evidentes semelhanças entre o universo retratado pelas duas obras, como a grande similaridade dos escritórios da editora Fabian e da agência de publicidade Sterling Cooper, o alcoolismo onipresente dos funcionários, e o flagrante machismo e cultura de assédio nos espaços de trabalho. Mas há uma característica partilhada entre os dois títulos no plano temático, não tão facilmente perceptível: a tensão geracional presente tanto em *Mad Men* quanto em *Sob o Signo do Sexo*, em ambos os casos amplificada por misoginia.

No filme, os constantes assédios do chefe da empresa, o Sr. Shalimar (Brian Aherne), às secretárias são compreendidos como expressões históricas de seu medo de perder o emprego para mulheres mais jovens e mais qualificadas do que ele, como explicado para uma ofendida Caroline depois que Shalimar passa a mão na sua coxa. A tensão entre Bender e sua chefe, Amanda Farrow, é produto da mesma ansiedade. No episódio de *Mad Men* em questão, esse mesmo medo é partilhado pelos redatores da Sterling Cooper quando o talento de Peggy Olson para a publicidade é descoberto em um grupo focal. A própria menção a *Sob o Signo do Sexo*, no início do episódio, é oportunidade para Betty Draper fazer uma digressão sobre seu pavor de envelhecer, digressão que começa quando ela compara Joan Crawford com Suzy Parker (negativamente para Crawford, claro, cujas sobrancelhas lhe pareceram “completamente enervantes”).

Um segundo exemplo, de menor fôlego interpretativo, ocorre em *The Flood* (Temporada 6, Episódio 5), episódio que gira em torno do assassinato de Martin Luther King. Como dito no segundo capítulo, enquanto Megan leva Sally e Gene para uma vigília no parque, Don fica com seu filho do meio, Bobby, em casa, e acaba o levando para o cinema, onde assistem *O Planeta dos Macacos* (Franklin J. Schaffner, 1968). Não há uma correlação simples entre o assassinato de King, os tumultos raciais que assolaram as grandes cidades americanas como consequência, e o filme. Porém, é perceptível uma identificação que tanto Don quanto Bobby instintivamente sentem entre sua realidade e o filme: a sensação perene de fim de mundo, de caos e confusão. O plano final do filme, quando Charlton Heston encontra a Estátua da Liberdade afundada na areia e percebe que ele estava na Terra o tempo todo, ressoa tanto com Bobby que ele pede para assistir ao filme de novo. Enquanto esperam o filme recomeçar, um funcionário negro limpa os corredores, e Bobby, sensível ao que ocorria fora da sala de cinema, lhe diz que o filme é muito bom e que "todo mundo gosta de ir ao

cinema quando está triste". Essa correlação entre o desastre real fora da sala de cinema, o desastre ficcional dentro da sala, e a sensibilidade repentina de Bobby são catalisadores do discurso auto-consciente de Don que relatei no capítulo anterior. O filme então, apesar de não ressoar tematicamente tanto quanto *Sob o Signo do Sexo* em *Babylon*, ainda participa não só da fundamentação histórica de *Mad Men* quanto do comentário de trama, esse duplo sentido que anima as referencialidades da série.

Por fim, vejamos como as referências televisivas da década de 1960 entram em cena. Ao longo da série, assistimos aos personagens mencionarem ou discutirem uma grande variedade de programas de televisão da época. Em reunião de trabalho, os executivos da Sterling Cooper reclamam do enredo da *sitcom* *The New Loretta Young Show* (CBS, 1962-3), enquanto em outra discutem reviravoltas da *soap opera* *As The World Turns* (CBS, 1956-2010); afinal, enquanto profissionais de comunicação acompanhar a programação televisiva é quase obrigatório, considerando que irão comprar espaço publicitário em seus intervalos. Programas televisivos inclusive são o material de arquivo mais usado na série, passando em televisores presentes em cena nas casas dos personagens e no escritório do responsável pela compra de espaço publicitário (veremos mais sobre essa onipresença de aparelhos televisivos no próximo capítulo). Por exemplo, nas primeiras três temporadas em pelo menos 10 episódios há material de arquivo de programas populares da época como *People Are Funny* (NBC, 1954-61), *The Danny Thomas Show* (ABC; CBS, 1953-64) e *The Real McCoys* (ABC; CBS, 1957-63).

Porém, ao contrário das músicas e filmes que aparecem ao longo de *Mad Men*, os programas de televisão que surgem em cena possuem menos consequência dramática e não comentam a trama como nos casos analisados acima. Uma possível explicação seria o quanto músicas e filmes conseguiram traduzir o *zeitgeist* dos 1960, muito mais do que a televisão do período. De acordo com Aniko Bodroghkozy, enquanto "a indústria cinematográfica Hollywoodiana em 1966 e 1967 estava ocupada tentando capturar o público jovem, [...] as emissoras televisivas enfrentavam uma situação bastante diferente" (BODROGHKOZY, 2001, p. 64). A mídia televisiva, ao contrário do cinema ou da música, era algo fundamentalmente nacional, doméstico e familiar, e o quanto essa audiência ampla aguentaria de mudança temática e visual era algo que preocupava bastante as emissoras na medida em que começaram a tentar incluir a contracultura no *dial*. Na medida em que programas televisivos novos ou tradicionais passaram a incluir hippies e outros personagens da contracultura, duas consequências foram percebidas pelas emissoras: primeiro, que elas não

conseguiram retomar o público jovem, primeira geração que paradoxalmente cresceu assistindo televisão; segundo, a entrada em cena da contracultura funcionou mais para sensibilizar *uma geração mais velha* com valores da contracultura do que para recuperar o público perdido (*idem*, p. 225-226).

Ou seja, a música e o cinema do período foram mais consequentes, mais inovadores, e simbolizaram mais a década de 1960 do que a televisão. Mesmo a *hippie chick*, figura repetidamente mencionada, teve presença maior nas telas de cinema do que nos televisores domésticos (ver POLAN, 2013, p. 45-46). Isso mostra como essas referências que povoam *Mad Men*, além de emprestarem autenticidade histórica e comentarem os temas da trama, também dizem muito sobre a *memória cultural* que constituem.

De acordo com Marita Sturken, memória cultural pode ser definida como uma memória partilhada "fora das avenidas do discurso histórico formal porém é emaranhada com *produtos culturais* e imbuída com significados culturais" (STURKEN, 1997, p. 3, ênfases minhas). Para a autora, essa memória cultural é produzida pelo que chama de *tecnologias da memória*, objetos, imagens e representações "por meio dos quais memórias são partilhadas, produzidas e ganham sentido" (*idem*, p. 9). É nesse sentido, por fim, que devemos entender as referências culturais que permeiam *Mad Men*: como objetos dotados de sentido, que apelam à memória dos espectadores, trazendo significados e conclusões sobre o que se passa na série. E ao trazer para sua trama esses objetos preñes de memória, *Mad Men* não só tenta trazer essa memória não oficial para suas próprias histórias, como ao se articular com ela efetivamente a *reinterpreta* e a *reescreve* na memória cultural partilhada na época em que a série foi ao ar. *Mad Men*, ao falar da memória, está também fazendo memória.

Nostalgia, Autenticidade e Legitimidade: os sentidos da referência cultural

Bem, tendo passado por algumas das formas como *Mad Men* se articula com o período histórico no qual constrói sua trama (articulando cronologia histórica e ficcional, e referencialidade na tela), é preciso voltar para a questão do projeto crítico da série, já abordado antes. Mais especificamente, como entender a visão que *Mad Men* possui sobre a década de 1960?

Um termo que precisa ser definido antes dessa investigação, usado constantemente com relação à série de uma forma que eu considero errônea, é *nostalgia*. Svetlana Boym apresenta um bom ponto de partida para a definição do termo: vindo das palavras gregas *Nostos* ("retorno ao lar") e *algia* ("anseio"), nostalgia significa "um anseio por um lar que não existe

mais ou jamais existiu", "um sentimento de perda e deslocamento, mas é também um romance com sua própria *fantasia*" (BOYM, 2001, p. xiii, ênfases minhas). Ou seja, nostalgia não deve ser entendida apenas como um sentimento individual e privado, mas fruto da relação "entre biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre memória pessoal e coletiva"; menos uma aflição pessoal e mais um "sintoma de nossa era, *uma emoção histórica*" (*idem*, p. xvi, ênfases minhas). Percebe-se, então, que muito do que se fala de nostalgia advém justamente da memória cultural definida por Sturken, desse caldeirão de referências, imagens e lembranças que produzem uma memória coletiva.

Boym faz uma interessante revisão histórica do desenvolvimento do uso da palavra "nostalgia", que nasce no século XVI como uma doença tipificada sofrida por soldados suíços desejosos pelo retorno à casa e se torna a partir do século XIX um sintoma de época, ligado à criação de uma "tradição inventada" (BOYM, 2001, p. 42). Nostalgia, então, se torna um sentimento profundamente moderno, forjado como contrário ao projeto da modernidade e à noção de progresso, um desejo de retorno a um passado idealizado.

Tal desenvolvimento, em contraposição à modernização galopante, torna esse sentimento profundamente estranho a um país como os Estados Unidos, marcado pela "nacionalização do progresso e a criação de outra quase metafísica entidade chamada *the American Way of Life*" (*idem*, p. 17). Frente a essa contraposição, ocorre na indústria cultural americana algo que Boym chama de "síndrome *Jurassic Park*", em que "a mais moderna das ciências é usada para recuperar um mundo pré-histórico" (*idem*, p. 33):

A cultura popular produzida em Hollywood, o receptáculo dos mitos nacionais que a América exporta, ao mesmo tempo *induz nostalgia* e *oferece um tranquilizante*; em vez de ambivalência inquietante e dialética paradoxal do passado, presente e futuro, ela provê *uma total restauração* de criaturas extintas e uma resolução de conflito. A cultura popular americana prefere uma história *tecnopastoral* ou um *tecnoconto de fadas* a uma elegia enlutada.¹⁰¹

O desenvolvimento da cultura popular americana, ou da indústria cultural americana, em especial a partir das décadas de 1960 e 1970, levou à criação de uma verdadeira "indústria global de entretenimento de nostalgia", caracterizada por "um excesso e completa disponibilidade de souvenirs desejáveis" (BOYM, 2001, p. 38). Se os americanos seriam supostamente ahistóricos em sua defesa intransigente do progresso, aqui "o passado ansiosamente coabita com o presente", e a indústria cultural americana vem se tornando "mais e mais autorreferencial e abrangente" (*idem*, p. 38-39). Se nostalgia nasce no século

¹⁰¹ BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001, p. 33, ênfases minhas.

XVI como uma doença de soldados que querem voltar para casa, e no século XIX se torna um desejo obsessivo de retorno a um passado idealizado, na segunda metade do século XX ela se torna a "forma americana de lidar com o passado - de tornar a história em um monte de divertidos e amplamente disponíveis souvenirs, vazios de política" (*idem*, p. 51).

Nostalgia se tornou então um sentimento provocado por meio de certos objetos, e "o esforço em inculcar nostalgia é uma característica central do merchandising moderno", algo central para a criação e circulação de produtos (APPADURAI, 1996, p. 76). Tendo isso em vista, e a partir dos escritos de Maurice Halbwachs (1980) e Fredric Jameson (1989), Arjun Appadurai vai chamar esse tipo de nostalgia de "nostalgia imaginária", ou "nostalgia de poltrona", uma nostalgia "sem uma experiência vivida ou memória histórica coletiva" (*idem*, p. 78):

Em vez de esperar que o consumidor supra as memórias enquanto o comerciante supre o lubrificante da nostalgia, agora o espectador precisa apenas trazer *a capacidade da nostalgia* para uma imagem que irá suprir a memória de uma perda que ele ou ela jamais sofreram.¹⁰²

Esse processo de criar uma nostalgia por algo não vivido, de criar um sentimento de perda de algo que jamais foi possuído em primeiro lugar, se torna para Appadurai central para as práticas de consumo contemporâneas: de acordo com o autor, o prazer do consumo, que para ele se encontra "na tensão entre fantasia e nostalgia", acaba por ser definido pela *efemeridade* (APPADURAI, 1996, p. 83).

Seria então esse tipo de nostalgia, produzido pela indústria cultural como algo fabricado e inculcado no consumidor de forma a disciplinar o consumo contemporâneo, que está em jogo em *Mad Men*? Acredito que o arcabouço teórico desenhado acima é bastante útil para se analisar a série e sua relação com a década de 1960 pois esse processo é justamente o que *não* ocorre na série, mas que é *tematizado por ela*.

O *foco* de *Mad Men*, como descrevi na primeira seção deste capítulo, é menos o processo histórico do período e mais as reações de seus personagens a ele, e a *forma* como a série traz à tona a década de 1960 é por meio da relação que ela constrói com a memória cultural que informa a imagem que temos hoje em dia daquele período, conforme exposto na segunda seção. E essa relação acaba menos preocupada com a veracidade do que retrata e mais preocupada com a verossimilhança de seu retrato: para Marita Sturken, "não devemos

¹⁰² APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large* - Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 78, ênfases minhas.

nos perguntar se uma memória é verdade, mas sim *o que seu contar revela sobre como o passado afeta o presente*" (STURKEN, 1997, p. 2, ênfases minhas). É isso, em resumo, o que está em jogo em *Mad Men*.

Com isso podemos voltar com novos olhos à crítica de representatividade da série apresentada acima. Tanto Kent Ono quanto Rod Carveth imputam a insensibilidade racial que veem em *Mad Men* à sua nostalgia dos anos 1960. De acordo com Ono, se a série não é "desejosa do passado", ela ainda desenvolve uma nostalgia "psicológica" e "romântica" em sua construção de um "realismo demográfico" (ONO, 2013, p. 300-301); já para Carveth, a nostalgia em *Mad Men* esconde a "feiúra da verdade histórica de uma era [...] a fim de romantizar o Sonho Americano" (CARVETH, 2019, p. 78). Ou seja, ambos autores pensam em nostalgia como um desejo (branco e conservador) de retorno a um passado idealizado. Mas, como Svetlana Boym nos mostra, essa é meramente uma forma possível de se entender nostalgia, que ela chama de "nostalgia restaurativa" (BOYM, 2001, p. xviii).

De acordo com Boym, há um tipo de nostalgia mais preocupada com "tempo histórico e individual, com a irrevocabilidade do passado e a finitude humana", que ela chama de "nostalgia reflexiva" (*idem*, p. 49). Se a nostalgia restaurativa está preocupada com "passado e futuro nacionais" e acaba por "reconstruir emblemas e rituais do lar e da pátria em uma tentativa de conquistar e espacializar o tempo", a nostalgia reflexiva se preocupa mais com "memória cultural e individual", celebrando "fragmentos e estilhaços da memória" em seu processo de "*temporalizar* o espaço" (*idem, idem*, ênfases minhas). Na nostalgia reflexiva, "o hiato entre identidade e semelhança" se torna central (*idem*, p. 50).

Acredito que as análises que venho empreendendo sobre *Mad Men* ao longo desta tese, em especial a discussão em torno da performance de masculinidade a partir da figura de Don Draper, deixam claro que o segundo tipo de nostalgia parece mais presente na série do que no primeiro. A reflexividade da série é tal que o próprio conceito de nostalgia, e o processo de transformação dela em estratégia de incentivo ao consumo empreendido pela indústria cultural, são tematizados na sua trama.

No primeiro capítulo, apresentei o *pitch* que Don faz para executivos da Kodak para ganhar a conta do seu novo projetor de slides em *The Wheel* (Temporada 1, Episódio 13). Lá discuti a contradição entre a imagem familiar que Don mostra no projetor ao longo do *pitch* e a realidade de sua vida familiar, algo visualmente apresentado ao final do episódio (ver figuras 16 e 17). Porém, devemos voltar ao próprio texto do *pitch* pois o "vínculo sentimental" do qual Don fala é justamente chamado por ele mesmo de *nostalgia*. No início da apresentação, Don conta de seu primeiro emprego escrevendo slogans para uma loja de

casacos de pele, quando ele conheceu Teddy, um antigo redator grego.¹⁰³ Teddy lhe explicou que apesar de "novo" ser a ideia mais importante na publicidade, era possível também criar um vínculo mais profundo com o produto, *Nostalgia*: "é delicado", afirma, "mas potente". Na medida em que começa a passar os slides com fotos de sua família, Don apresenta uma definição própria de nostalgia, que de acordo com ele significava em grego "a dor de uma ferida antiga, uma pontada no seu coração muito mais poderosa do que memória sozinha". De acordo com Don, o projetor não era uma nave espacial mas uma "máquina do tempo, indo e voltando até nos levar para um lugar onde queremos voltar". Chamando o projetor de Carrossel, afirma que ele funciona como a mente de uma criança, dando voltas e voltas até nos trazer para casa, "um lugar onde sabemos que somos amados". Como dito no capítulo 1, o protagonista é vitorioso no *pitch*, mas ele é bem-sucedido principalmente por articular, em linguagem comercial, uma ânsia por "revisitar o tempo como espaço" (BOYM, 2001, p. xv), por ligar o produto a um sentimento nostálgico. Nessa cena, *Mad Men* articula na apresentação para um cliente do conceito de um anúncio publicitário tanto a nostalgia que anima a série (mais preocupada, vejam, com as idas e vindas temporais do que com a restauração de um passado glorioso) quanto o próprio processo de comercialização da nostalgia descrito por Appadurai. Ou seja, na série a nostalgia não aparece como um desejo restaurador de um passado idealizado, mas aparece como *uma técnica a ser vendida*.

Dessa forma, criticar uma suposta falta de acuidade histórica de *Mad Men* é um erro, pois a série está muito mais preocupada com a memória cultural que circunda os anos 1960 do que com um registro propriamente histórico, o que pode ser um processo muito mais crítico do que apenas recontar os fatos e eventos da História. Para Christine Sprengler, é *por causa* das suas operações nostálgicas, e não apesar delas, que *Mad Men* é "bem-sucedida em sua crítica do passado e do presente", e esse impulso crítico depende justamente de seu "anacronismo visual" (SPRENGLER, 2011, p. 247). Para William Siska, a potência crítica da série reside justamente em como seus personagens "ignoram o maremoto crescendo atrás deles", na medida em que não percebem a convulsão social que viria na segunda metade da década (SISKA, 2011, p. 204).

Alisson Perlman, para mim, é quem mais reconhece a potência crítica da série em focar as reações de personagens de classe média às mudanças históricas, e não nos agentes dessas mudanças. De acordo com a autora, essa potência é maximizada ao se perceber que *Mad Men*

¹⁰³ Sabemos posteriormente que essa história também é uma mentira, descobrindo por meio de *flashbacks* em *Waldorf Stories* (Temporada 4, Episódio 6) que Don trabalhava como vendedor nessa loja e escrevia os slogans por conta própria, sendo que "Teddy" provavelmente nunca existiu.

"perturba como textos populares anteriores codificaram e definiram o que foi o Movimento pelos Direitos Civis no início dos anos 1960" (PERLMAN, 2011, p. 209). Paradoxalmente, os paratextos da série (notadamente as informações históricas contidas nos DVDs das temporadas e no site oficial da série) "minam a crítica *historiofótica* central da série" ao reinserir uma narrativa oficial dos eventos históricos ao universo da série, recontando a já conhecida narrativa dos Direitos Civis como algo operado no Sul por heróis negros e seus aliados brancos do Norte (*idem*, p. 210). Similar ao argumento de Siska, e centralmente contrário ao de Carveth, Perlman afirma que ao "negar aos espectadores as imagens icônicas associadas à luta pelos Direitos Civis no Sul" e focar nas reações dos personagens, "alternadamente *blasé*, simplistas ou desdenhosos", a série consegue apresentar o racismo dos personagens como algo que "infecta o país inteiro" (*idem*, p. 215). Dessa forma, *Mad Men* "nega aos seus espectadores a garantia que acompanha boa parte dos olhares nostálgicos para o passado que tipicamente sugerem que somos os herdeiros de um mundo melhor do que antes" (*idem*, p. 222).

Pensar a relação entre trama e História na série como reflexiva e preocupada com a memória cultural ajuda então a compreender as relações que ela cria entre passado e presente. De acordo com Irene Small, *Mad Men* é "sobre uma superfície *operacional*, mais do que simplesmente *representativa*", que não se limita ao seu universo diegético passado mas que "se espalha para o presente histórico de hoje" (SMALL, 2013, p. 190, ênfases minhas). Para Jeremy Varon, a série é mais "a encenação de uma fantasia do que a representação da história", uma fantasia que "permanece dolorosamente ressonante e possui ecos no presente"; ao criar sua história a partir de referências culturais reconhecíveis, a "'história' fantasmática de *Mad Men* funciona como uma crítica social profundamente abrangente e pessimista" (VARON, 2013, p. 258).

A década de 1950 é recuperada nos anos 1980 como parte de um impulso conservador de "rejeição dos legados dos movimentos sociais e culturais dos anos 1960 e um retorno às práticas e valores que teriam sido interrompidos por esses movimentos", algo bastante perceptível nos discursos políticos de Ronald Reagan na época (MARCUS, 2004, p. 9). Aqui, pelo contrário e como em *Pleasantville* e *Far From Heaven* (discutidos no capítulo anterior), esse ímpeto é investigativo e crítico. Pode se dizer até que a nostalgia que é tematizada em *Mad Men* é mais crítica do que nesses filmes, na medida em que tanto é apresentada como técnica de venda (ou seja, como uma mentira, ou uma sedução elaborada), quanto apresenta o pior das atitudes da década em "personagens com quem, de outra forma, muitas vezes se espera que nos identifiquemos" (SPRENGLER, 2011, p. 247). Caroline Levine apresenta

argumento similar, identificando em *Mad Men* um tipo de prazer televisual que a autora chama de *choque do banal*: "uma versão de realismo que nos surpreende, ironicamente, com *normalidade*" (LEVINE, 2013, p. 134). Para ela, a série não coloca o racismo, sexismo e homofobia em um passado exótico e distante, mas "os traz para perto o suficiente para nos dar aquele sentimento de familiaridade estranha", trazendo a atenção do espectador para "a rapidez da mudança histórica": se os atos dos personagens nos parecem distantes e estranhos, eles ainda são familiares o bastante para os reconhecermos (*idem*, p. 139).

Definir melhor qual nostalgia está encenada em *Mad Men* nos ajuda a entender melhor seu apelo universal. Uma série que empreendesse um esforço quase documental em seu retrato histórico limitaria o escopo do seu público e o alcance cultural que poderia projetar. Mas, pelo contrário, uma série que se debruça sobre a memória cultural de um momento tão singular da história universal, e uma memória tão intensamente produzida e distribuída pela indústria cultural americana, tem um alcance potencial muito maior. Marita Sturken escreve sobre como a memória dos veteranos da Guerra do Vietnã foi matizada e transformada pelos vários filmes que retratam tanto a guerra quanto o retorno dos soldados (ver STURKEN, 1997, capítulo 3), e algo de similar ocorre aqui: *Mad Men* não está apenas apresentando memórias mas "criando elas", e dessa forma "os comentadores sobre o *zeitgeist* de *Mad Men* não estão tanto vendo os anos 1960 *na* série mas vendo-os *pela* série" (GOODLAD et al, 2013, p. 2).

Essa participação na reprodução, análise, e criação da memória cultural da década de 1960 torna o universo de *Mad Men* familiar mesmo para pessoas que não viveram o período ou possuem qualquer relação com ele. A série foi inicialmente exibida pelo canal a cabo AMC, conhecido por amantes do cinema mas de pouco conhecimento para além desse seleto grupo (o canal, antes da série, era primariamente conhecido por passar filmes antigos de Hollywood). A sua inserção no catálogo global da Netflix no início dos anos 2010 ampliou enormemente seu público potencial, um dado que infelizmente não temos à disposição para verificar.¹⁰⁴ Mas, de um ponto de vista pessoal, uma série quase documental sobre a história americana do meio da década passada não despertaria tanto interesse em um estudante de cinema nascido nos anos 1990 no Sul Global. Porém, uma série que trata de uma memória

¹⁰⁴ Recentemente a Netflix mudou sua política de disponibilização de dados de audiência de seus produtos, disponibilizando-os de forma mais ampla e aprofundada. Contudo, isso só ocorreu para dados a partir de 2021, quando *Mad Men* já tinha saído do catálogo da plataforma.

Ver: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/netflixs-top-10-data-change-1235048213/>. Acesso em: 15/10/2023.

cultural de ampla circulação global, e com a qual eu não só tive muito contato como posso dizer que formou a minha própria memória cultural, *Mad Men* se torna tão instigante a ponto de ser meu objeto de estudo dos últimos cinco anos.

As referências históricas e culturais de *Mad Men* dão autenticidade histórica à trama e criam camadas de comentários sobre ela, à disposição para serem descobertas pelos espectadores. Além disso, e talvez mais importante ainda, essas referências estabelecem uma via de mão dupla com a memória cultural dos anos 1960, se alimentando dela e a aumentando ao mesmo tempo. Há, porém, ainda um último papel a ser atribuído a elas: a de dar *legitimidade estética e cultural à série*, pois não são *quaisquer* referências que são usadas ali.

Tomemos como exemplo o uso do melodrama doméstico dos anos 1950 em *Mad Men*. Como abordado no primeiro capítulo, a série usa de uma articulação, típica de séries televisivas de sua época, entre expansão temporal seriada e emocionalismo melodramático para estruturar sua trama. Ao mesmo tempo, consciente desse procedimento, alude a um gênero melodramático específico, o melodrama doméstico dos anos 1950, em sua visualidade e em seu uso simbólico de objetos. Nesse sentido, *Mad Men* vai além do que *Far From Heaven* consegue: o filme de Todd Haynes, em sua "revisão das narrativas de meados do século", parece "trazer à superfície o que Sirk circulou e negou", de certa forma "corrigindo os filmes que comemora" (GOODLAD et al, 2013, p. 7). A série, por sua vez, *replica* o procedimento sirkiano de expressar visualmente aquilo que nega, ou esconde, no diálogo e na trama. Ou seja, o melodrama sirkiano não é só aludido ou comemorado, mas replicado em seu procedimento estético e ideológico.

Ao se utilizar dessa forma do melodrama doméstico, *Mad Men* não está apenas situando sua trama no início dos anos 1960 a partir de citações de filmes dos anos 1950, mas está *se equiparando* a um gênero cinematográfico não só amplamente reconhecível como *teoricamente legitimado* e distinguido a partir da década de 1970 por autores como Laura Mulvey, Thomas Elsaesser e Geoffrey Nowell-Smith (ver mais em GLEDHILL, 1987). Antes um gênero visto como ideologicamente conservador e menor frente ao sacrossanto realismo, o melodrama doméstico é reavaliado e legitimado por diversos autores a partir dos anos 1970. Ao se equiparar com ele, a série está se colocando no *mesmo patamar cultural*.

A mesma coisa ocorre com seu uso de *Tomorrow Never Knows* em *Lady Lazarus* (Temporada 5, Episódio 8). Neste episódio, Don e a equipe criativa apresenta uma campanha que replica a estética do filme *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), mas avisam ao

cliente que uma música dos Beatles seria impossível de licenciar; a solução é procurar por uma banda menos famosa que imitasse o som dos Fab Four. Ao colocar uma música deles no fim do episódio, *Mad Men* está nos dizendo que sim, *essa série* consegue usar uma música dos Beatles, ela é *culturalmente única*, ela é tão culturalmente relevante quanto Douglas Sirk, Billy Wilder, os Beatles, e todas as referências que apresenta. *Mad Men*, ao se usar dessas referências, quer se apresentar como uma televisão como nunca antes se viu. A reflexividade da série se dobra sobre si mesma: se torna uma série sobre televisão, sobre seu papel na televisão, e como fazer algo de qualidade na televisão. É sobre isso que irei falar agora.

4 - A História na Telinha: o meio televisivo e *Mad Men*

Ao longo desta tese, a questão da referencialidade em *Mad Men* foi continuamente tratada. No primeiro capítulo, discuti como o elemento melodramático que estrutura a trama da série está em sintonia com referências tanto visuais quanto formais do melodrama doméstico dos anos 1950, em particular a obra de Douglas Sirk. No segundo capítulo, abordei o tema da performatividade da masculinidade, em particular na figura do protagonista Don Draper, e como ela é potencializada por meio de referências a personagens masculinos do cinema americano do pós-guerra (e, também, de um "cinema de nostalgia" dos anos 1990). Por fim, no terceiro capítulo elaboro sobre referências a filmes, programas televisivos e músicas da época, e seu complexo papel de dar autenticidade histórica, comentar a trama e articular e re-elaborar a memória cultural dos anos 1960 em termos estética e culturalmente legítimos.

A partir desse percurso, nesse último capítulo discuto as relações de *Mad Men* com a História e a memória em torno da mais reflexiva das referências da série: não a produtos culturais específicos, mas ao *próprio meio televisivo*. Uma das grandes contribuições criativas de *Mad Men* é falar sobre a história de seu próprio meio, sem necessariamente tomá-la como centro temático. Ao focar sua trama em uma agência de publicidade nos anos 1960, a série inevitavelmente aborda a relação intrínseca entre o meio publicitário e o meio televisivo, em particular naquele momento em modelos comerciais de televisão, como a estadunidense, pioneira e paradigmática. Além de depender da verba gerada pela venda de anúncios em seus intervalos comerciais, a televisão americana convencional também depende de patrocinadores comerciais aos seus programas; essa dupla relação comercial era necessariamente mediada pelas agências de publicidade, ou seja, a publicidade está umbilicalmente associada à televisão, se tornando parte da trama da série.

Mas sua grande sacada é permear *toda* sua trama com a relação que seus personagens possuem com o aparelho televisivo. Isso vai além da simples menção a programas específicos ou a desenvolvimentos da trama da *soap opera* do momento: a própria relação que esses personagens criam com os eventos históricos da década é mediada pela televisão. É pela televisão que vemos os grandes acontecimentos, e ao assistirmos os personagens assistindo a televisão, estamos também assistindo uma geração que aprende a viver com a televisão e a

presença incontornável e quase tirânica do aparelho no ambiente doméstico, como uma espécie de mediador que traz notícias e eventos que acontecem no espaço público para o espaço doméstico, às vezes em tempo real. E ao fazer isso, *Mad Men* também está falando de si mesma: qual sua posição na história da televisão, e o que é que a distingue nesse meio.

Dessa forma, começarei este capítulo abordando como grandes eventos históricos são articulados com eventos narrativos na série por meio da televisão, mediados pelo aparelho televisivo. Isso levará a uma discussão sobre como se deu a entrada da televisão nos lares americanos e negociações que ocorreram com sua chegada, e como *Mad Men* retrata isso, retratando também como se dava a relação intensa entre publicitários e o que se via na telinha. Assim, poderei concluir apresentando como a série apresenta, em sua trama, qual o seu papel nessa história que está contando, e também qual seu papel na história que ela faz parte, a meio caminho da televisão a cabo e das plataformas de *streaming* contemporâneas.

Mediando a História pela Telinha

Não foi por acaso que deixei para este capítulo e não para o anterior, que lidava mais diretamente com a relação de *Mad Men* com a História e a memória cultural da década de 1960, a discussão de como grandes eventos históricos entram em cena na série. A série, como mencionado no capítulo anterior, inclui diversos eventos da época em seus episódios que ajudam a localizá-la historicamente, como o suicídio de Marilyn Monroe e a queda do avião American Airlines Vôo 01 (ambos eventos em 1962, portanto retratados na segunda temporada), e a marcha sobre Washington pelos direitos civis de 1963, com Don ouvindo o famoso discurso de Martin Luther King no rádio do carro em *Wee Small Hours* (Temporada 3, Episódio 9).

Porém, todos os eventos históricos que aparecem na sua trama são mediados por diferentes mídias: nos três exemplos acima, o suicídio de Monroe é visto no jornal que Don recebe no hotel em que está morando, e a queda do Vôo 01 e a marcha sobre Washington são ouvidas no rádio. Em particular, é a televisão que mediará a relação entre eventos históricos e eventos ficcionais, e importante, é a partir dessa mediação televisiva que esses eventos históricos irão impulsionar as tramas de *Mad Men*. Principalmente em seus três primeiros anos, importantes eventos figuram ao final das temporadas, e a experiência de vivê-los impele os personagens à ação, que por estarem nos últimos episódios concluem tramas desenvolvidas ao longo daquele ano em particular. Vejamos esses três exemplos.

Já foi comentado anteriormente como a série espelha na primeira temporada a disputa entre Richard Nixon e John Kennedy pela presidência dos Estados Unidos com a disputa entre Don Draper e Peter Campbell por predominância na agência Sterling Cooper. Dadas as devidas proporções, os personagens ficcionais em certa medida se assemelham às figuras reais: Nixon, assim como Don, cresceu em uma família pobre na área rural, e encontrou nas Forças Armadas, especificamente na Marinha, um caminho para ascender profissional e economicamente, chegando à Vice-Presidência 6 anos depois de sair das Forças Armadas.¹⁰⁵ Ao mesmo tempo, Campbell se assemelha a Kennedy no sentido de ser jovem, vindo de uma família rica e tendo se formado dentro da *Ivy League*; contudo, sua longa linha de antepassados ilustres e importantes, além de sua identificação com o estereótipo do WASP, o distingue de Kennedy, cujo pai cria a fortuna familiar nas primeiras décadas do século XX após o avô ter emigrado da Irlanda.¹⁰⁶ De qualquer forma, *Mad Men* ainda espelha as duas disputas como sendo entre duas versões distintas do homem americano: entre o *self-made man* do Oeste, que forja sua própria fortuna, e o membro da elite do Nordeste, com sua alta educação e privilégios. Como Don afirma em *Long Weekend* (Temporada 1, Episódio 10), "Kennedy? Eu vejo uma colher de prata. Nixon? Eu vejo eu mesmo".

Essa disputa é gestada ao longo da temporada, mas é em *Nixon Vs. Kennedy* (Temporada 1, Episódio 12), como o nome bem diz, que tanto a disputa presidencial quanto a disputa ficcional chegam a seu ápice. O episódio já começa com Bert Cooper assistindo o jornal televisivo anunciando a abertura dos locais de votação, e seus primeiros 20 minutos são dedicados quase todos à primeira disputa, com os funcionários da Sterling Cooper assistindo a contagem de votos enquanto bebem e festejam no escritório, um aparelho televisivo bem posicionado no meio do salão acompanhando a cobertura midiática.

Chegando no dia seguinte em um escritório sujo, caótico e com vômito nas lixeiras, Don fala com Cooper sobre os resultados da disputada eleição e rumores de fraude por parte de Kennedy.¹⁰⁷ Frente à afirmação do chefe que Kennedy aprenderá a "jogar o jogo" de qualquer forma, ele reclama da falta de justiça da situação. Já agora na metade do episódio (22 minutos de um episódio de 48), a história se volta para a segunda disputa.

¹⁰⁵ É inclusive essa experiência como Vice de Dwight D. Eisenhower que Nixon usa como principal propaganda em sua campanha para Presidência. Ver mais em: <https://www.biography.com/us-president/richard-nixon>. Acesso em: 21/01/2021.

¹⁰⁶ Ver: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-P-Kennedy>. Acesso em: 21/01/2021.

¹⁰⁷ Para um relato mais detalhado da eleição e as acusações de fraude que seguiram, ver: <https://constitutioncenter.org/blog/the-drama-behind-president-kennedys-1960-election-win/>. Acesso em: 21/02/2021.



Figs. 37 e 38: A disputa eleitoral entre Kennedy e Nixon espelha e comenta a disputa entre Don e Peter por meio da presença constante do aparelho televisivo em *Nixon vs. Kennedy* (Temporada 1, Episódio 12).

Campbell vai ao escritório de Draper e o desmascara, dizendo que sabe de sua real identidade e o chantageia pela promoção, levando Don a tentar fugir com sua amante, sem sucesso. De volta à Sterling Cooper, Don encontra Peggy chorando em sua sala. Primeiro grita com ela, mas depois se compadece e lhe oferece um drinque. Pela primeira vez bebem sozinhos juntos, uma situação que mais e mais se tornará parte de momentos centrais da série. Ela confidencia que chora porque, por culpa sua, dois funcionários negros do prédio foram demitidos. Ele pede para ela sair, mas antes ela diz:

Eu não entendo. Eu tento fazer o meu trabalho. Eu sigo as regras, e pessoas me odeiam. Pessoas inocentes sofrem, e ... e outras pessoas, ... pessoas que não são boas, ... conseguem andar por aí fazendo o que querem. *Não é justo*.¹⁰⁸

A fala altamente melodramática de Peggy, em especial sua repetição do comentário de Don sobre a eleição, o impelem à ação: resolve topar o blefe de Pete. Vai à sua sala e o acusa de não ter caráter, dizendo que irá contratar outro homem para o cargo. Os dois personagens continuam discutindo até que chegam no escritório do chefe. Don oficializa a decisão de não promovê-lo, ao que Peter responde o desmascarando como o desertor Dick Whitman. Para a surpresa de ambos, Cooper não se importa com a notícia, rindo e dizendo que o país "foi construído e liderado por homens com histórias piores do que quer que você tenha imaginado". Peter sai da sala, derrotado, e Don retoma a vida que por um momento cogitou abandonar.

Percebe-se nessa descrição que a disputa presidencial não impulsiona dramaticamente a trama entre Pete e Don; um não resolve chantagear o outro por causa do resultado eleitoral, as duas situações coincidem no mesmo dia. Porém, os paralelos temáticos entre história e trama são evidentes e reforçados ao longo do episódio: a falta de justiça que Don vê na eleição é a mesma que ele vê na chantagem de Pete; sua acusação de que ele seria um privilegiado mimado que nunca teve que ganhar a vida é igual a que faz sobre Kennedy dois episódios antes. Nos dois casos, a série contrapõe, de um lado, a figura do *self-made man* do Oeste que trabalha duro para ascender socialmente, importante figura do imaginário estadunidense desde o pistoleiro da Conquista do Oeste (ver SLOTKIN, 1993), e do outro a figura do membro da elite do Nordeste americano, com *pedigree* e sobrenome, e remanescente do

¹⁰⁸ NIXON VS KENNEDY. In: MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Direção de Alan Taylor. Estados Unidos: AMC, 2008. 46 min, son., color. Temporada 1, episódio 12. Série exibida pela Amazon Prime. Acesso em: 28/07/2023.

tradicionalismo da Nova Inglaterra. Ao contrário da eleição de 1960, a figura do *self-made man* ganha a rodada, em um resultado que diz muito sobre as prioridades do corporativismo americano.

Porém, o interessante é que essa sobreposição entre disputa real e ficcional é sempre espelhada pela televisão, sempre ligada nos desenvolvimentos da eleição. A televisão já surgia em cenas na primeira metade do episódio, mas na segunda parte ela continua ligada, promovendo essa sobreposição. Quando Don e Pete discutem a caminho da sala de Cooper, essa cena é filmada em plano e contraplano, centrando a imagem no rosto dos atores. Porém, quando Don continua seu caminho, vemos ele passando por Pete em um plano americano, e no canto da imagem ele passa por uma televisão logo atrás de Pete, com a imagem de Kennedy em seu discurso de vitória (ver figura 37). Finalmente, quando Don volta para sua casa, a mesma que alguns minutos antes ele tinha quase desertado, ele encontra Betty dormindo em frente à televisão, ligada no discurso de concessão de Nixon (ver figura 38).

O segundo exemplo, da relação entre a crise dos mísseis de Cuba com o desenlace das tramas da segunda temporada, é diverso do caso anterior. Aqui, não há um espelhamento entre uma trama ficcional com um evento real, mas uma onipresença do evento histórico que impulsiona diversos personagens a agirem. O episódio, intitulado *Meditations in an Emergency* (Temporada 2, Episódio 13), gira em torno da semana em que Estados Unidos e União Soviética quase chegaram a um conflito nuclear aberto,¹⁰⁹ e dessa forma todos os personagens principais são vistos discutindo incessantemente a possibilidade de guerra, em meio à histeria social que dominou o momento. E são nessas conversas e comentários que os personagens decidem como agir, principalmente em torno de duas tramas principais da temporada: a separação do casal Draper, depois que Betty descobre a última infidelidade de Don, e a venda da Sterling Cooper para um conglomerado britânico, que coloca Don em uma situação precária quanto ao seu até então absoluto domínio da área criativa da agência.

O episódio começa com mais uma reviravolta para Betty: está grávida do seu terceiro filho, o que atrapalha ainda mais sua já difícil decisão sobre se separar definitivamente ou não do marido. Don, enquanto isso, havia sumido nos episódios anteriores quando estava em um congresso na Califórnia, e retorna no começo do episódio querendo voltar para casa (ao que Betty diz ainda não saber se o quer de novo). À noite, ele assiste o discurso de Kennedy denunciando a presença de mísseis soviéticos em Cuba, e o noticiário sobre a escalada de

¹⁰⁹ Ver mais em: <https://www.britannica.com/event/Cuban-missile-crisis>. Acesso em: 21/02/2021.

tensões promove a transição de seu quarto de hotel à noite para sua chegada ao escritório na manhã seguinte. Enquanto Joan lhe atualiza com correspondência atrasada, a crise dos mísseis ressurgiu na conversa: ela lhe diz que o prédio possui um protocolo de Defesa Civil e, apesar de não querer criar pânico, acha que as pessoas têm o direito de saber.

Quando Don finalmente se encontra com Roger, ele lhe informa da venda da agência e a pequena fortuna que a compra lhe proporcionará. Novamente, após beberem juntos, a crise vira o assunto: Roger reclama que Kennedy está desafiando os soviéticos a atacarem, bem quando ele está para se casar com uma jovem mulher e ganhar um enorme influxo de caixa. Don responde que eles não sabem o que está realmente acontecendo, e sai.

Voltando para Ossining, Betty e sua amiga Francine (Anne Dudek) comentam a escalada de tensões e diversos rumores enquanto ajeitam o penteado no cabeleireiro: uma vizinha tem um abrigo antibombas, o mercado de ações despencou porque há tropas soviéticas no sul da Flórida, fecharam a interestadual em preparação para uma invasão, notícias desencontradas ouvidas em conversas alheias e na televisão. No escritório, a especulação também continua, com os executivos alternando entre sintonizar a televisão à espera da notícia de um possível ataque soviético e discutirem sobre o futuro da agência frente a venda pendente; uma iminente invasão britânica espelha outra possível soviética. Entre eles, Peter toma uma decisão e vai para a sala de Don.

Lá, confessa que sabe da compra da agência e que a mudança pode complicar sua posição na agência; Don pergunta porque ele está lhe contando isso, e Peter diz que se fosse ele, gostaria de saber. Quase saindo da sala, Peter acrescenta: "você viu que eles pararam um navio essa manhã. Aposto que os russos estão reconsiderando, agora que tomamos uma posição". Com a afirmação e o comentário de Peter, Don consegue manobrar uma reunião entre os sócios da agência e os donos da PPL, o conglomerado que os compra, garantindo sua independência e controle sobre o Criativo da empresa.

Ao mesmo tempo, Betty chega em casa e encontra uma carta de Don, que comenta a crise pública do impasse militar e sua crise privada, se desculpando e dizendo que a ama. A carta surte efeito e faz com que Betty telefone para a agência e peça para Don voltar para casa. Ele volta, encontra sua família na frente da televisão e reassume o seu lugar entre eles, confiante que sua carta salvou o dia. Depois que as crianças vão dormir, Betty pede para conversar com ele. Sentam na mesa da cozinha, o rádio ao fundo descrevendo os últimos acontecimentos do embargo imposto pelos Estados Unidos à Cuba, e ela lhe conta que está grávida. Eles se entreolham e Don lhe estende a mão. De mãos dadas, sérios, a câmera vai se afastando do casal até um fade cortar para os créditos.

Vemos então que a crise dos mísseis envolve diversos elementos da trama e situações; aparece em conversas nervosas no cabeleireiro, no escritório enquanto os funcionários tentam entender seu lugar na mudança de regime, e aparece na carta com que Don tenta reconquistar a esposa. Há também uma mudança formal: se no caso do episódio sobre a eleição de Kennedy a ação diegética se desenrola em dois dias, no dia da eleição e no seguinte, aqui ele se desenrola ao longo de uma semana, com o discurso de Kennedy denunciando a presença de mísseis aparecendo no começo do episódio, e seu final sendo no dia mais tenso da semana, a Sexta-Feira em que os EUA se preparam para guerra nuclear, como se a tensão internacional acompanhasse a tensão conjugal e vice-versa.

Porém, similar ao primeiro caso, são conversas em torno dos eventos que impelem os personagens à ação: é com o conselho de Peter, a partir de um comentário sobre o bloqueio naval americano, que Don consegue garantir algum tipo de independência frente à compra da agência. E também como na eleição, há um espelhamento temático entre o evento e os desenlaces dos personagens: Don não reconquista Betty com sua emocionada carta. Ele sabe disso quando ela lhe diz desanimada que está grávida, percebendo que é por conta disso que ela se compromete a voltar com ele. Assim como na crise dos mísseis, a resolução não ocorre por meio de atos heróicos, mas por um compromisso, um acordo tácito entre a mútua necessidade de Don possuir uma família (malgrado sua inabilidade de participar totalmente dela) e da gravidez de Betty.¹¹⁰ E novamente, a televisão se encontra onipresente, incessantemente apresentando novas notícias dos eventos.

Já falei mais de uma vez nesta tese sobre *The Grown-Ups* (Temporada 3, Episódio 12), quando a série se concentra no fim de semana do assassinato de John F. Kennedy. Porém, é importante retomar a trama do episódio, pois é aqui que o espelhamento entre evento histórico e evento ficcional, mediado pela televisão, chega ao seu ápice, em consonância com a importância que o assassinato possui tanto na memória popular quanto na série.

O episódio se inicia com Don tentando se mostrar um bom marido e pai para uma desconfiada Betty após ela descobrir sua real identidade. Acorda à noite para alimentar seu bebê recém-nascido, ajuda na casa e com os filhos maiores. Ao mesmo tempo, Peter recebe a notícia que foi preterido em uma promoção, e começa a se perguntar sobre seu futuro na Sterling Cooper; e a filha de Roger Sterling se prepara a contragosto para se casar daqui a dois dias.

¹¹⁰ Assim como no caso do impasse nuclear, em que ambas potências perceberam a incapacidade de saírem da situação com algum saldo positivo.

Começa então o dia 22 de Novembro de 1963. Peggy vai encontrar seu amante em um hotel. Pete vai conversar com um colega da agência sobre seu futuro; o colega, chamado Harry Crane (Rich Sommers), é chefe do departamento de Televisão (falaremos mais dele adiante), então há um aparelho sempre ligado na sala, neste caso passando um episódio de *As The World Turns*, na CBS. Eles diminuem o volume e começam a conversar sobre a agência, enquanto no fundo a programação do canal é interrompida por um boletim especial de notícias, pouco audível por cima da conversa. A câmera, porém, mantém o plano com os personagens nas laterais e a televisão ao centro, a imagem do *CBS News Bulletin* aparecendo na tela (ver figura 39).

Enquanto eles conversam sobre suas carreiras, o noticiário continua. Vozes e passos são ouvidos ao fundo e diversos funcionários irrompem a sala, dizendo que o Presidente levou um tiro; pessoas se aglomeram em torno da pequena televisão e mudam para a NBC, onde Chet Huntley dá as últimas notícias (ver figura 40). Don atravessa um escritório vazio e com o barulho ensurdecido de dezenas de telefones tocando ao mesmo tempo, até que as linhas caem sobrecarregadas. Ninguém lhe responde quando pergunta o que houve.

Em Ossining, Betty assiste com um cigarro na mão o mesmo Chet Huntley quando anunciam a morte de Kennedy. Sua empregada chega na hora com as crianças e Betty, chorando, conta que ele morreu; as duas mulheres começam a chorar, e juntas, sentadas e fumando, assistem ao noticiário (ver figura 41).¹¹¹ No hotel, depois de transarem, Peggy e seu amante ligam o aparelho para assistirem a Walter Cronkite da CBS anunciar a morte de Kennedy com voz embargada. No quarto de sua mãe, a filha de Sterling chora na frente da televisão com seu vestido de noiva, em luto pela festa de casamento do dia seguinte que, certamente, será uma ruína.

¹¹¹ A tragédia nacional possibilita que naquele momento as convenções sociais sejam interrompidas, e empregada negra e patroa branca fumem juntas em luto no sofá.



Fig. 39: O boletim de notícias interrompe a programação usual e se coloca no meio da conversa dos personagens em *The Grown-Ups* (Temporada 3, Episódio 12).



Fig. 40: Funcionários da agência se aglomeram à procura de notícias em *The Grown-Ups* (Temporada 3, Episódio 12).



Fig. 41: O luto nacional suspende momentaneamente as convenções sociais em *The Grown-Ups* (Temporada 3, Episódio 12).

É dessa forma que *Mad Men* retrata como seus personagens teriam recebido a notícia do assassinato do Presidente, de repente interrompendo a vida de todos. Os primeiros 18 minutos do episódio, de um total de 47, são dedicados ao estabelecimento de onde os personagens estão, em questão de espaço e momento da trama, quando descobrem a notícia; a partir daqui, descobriremos suas reações e como o atentado altera suas vidas.

No caso de Peter, que já estava antes preocupado com seu futuro na empresa, a morte do Presidente lhe convence a não querer ir no casamento da filha do chefe; sua esposa ainda insiste, mas quando ele conta a ela sobre os comentários maldosos que fizeram de Kennedy no escritório, ela concorda e ficam em casa. Ela tira o salto alto e deita no colo do marido, assistindo ao noticiário que mostra as condolências de Nikita Kruschev à família Kennedy. Don e Betty vão ao casamento, mas lá ela reencontra Henry Francis, e sua decisão de aceitar Don de volta estremece.

Na manhã seguinte, há a cena descrita no início do capítulo 3: Don e Betty em sua casa assistindo televisão quando Oswald é morto ao vivo (ver figuras 31 e 32). Após o grito de Betty, Don vai confortá-la mas ela o afasta e pede para ele deixá-la em paz. Com essa gota d'água, Betty vai depois se encontrar com Henry, e ele a pede em casamento. Voltando para o casal Campbell, eles estão no sofá assistindo televisão, vendo as mesmas imagens que Betty assistiu mas em câmera lenta, reclamando da inação que levou à morte de Oswald. Trudy

começa a dizer que Peter deve ir ao trabalho depois do enterro de Kennedy, mas que também deve começar a reunir seus clientes e procurar outro lugar; "você não deve nada a eles", diz ela.

Já na residência Draper, Betty retorna enquanto Don assiste televisão. Ele avisa que deixou as crianças na vizinha, mas ela não responde, até que começa a falar o que sente, finalmente o confrontando sobre suas mentiras e sua identidade forjada. Com a televisão no fundo narrando as preparações para o funeral de Kennedy no dia seguinte, ela diz que não o ama mais. Esse é o começo do fim do casal, que se separa em definitivo no próximo e último episódio da temporada. A derrocada do casal acompanha a derrocada do presidente. No dia seguinte, Don sai de casa para ir ao escritório vazio beber sozinho, se deparando com Peggy trabalhando. No final do episódio, Don entra em sua sala e enche um copo de uísque, com *The End Of The World* de Skeeter Davis tocando ao fundo, enquanto Peggy vai ao escritório de Cooper assistir ao enterro em sua televisão.¹¹²

Analisando a trama do episódio, percebe-se que Betty Draper não se separa do marido por causa da morte de Kennedy, ou mesmo a de Oswald. Foi necessário que primeiramente ela encontrasse um novo homem que pudesse suprir a figura marital de que ela depende, o que ela acha com Henry; segundo, foi necessário que ela descobrisse a extensão das mentiras de Don, efetivamente arruinando qualquer clima de companheirismo e confiança que pudessem ter enquanto casal; por fim, foi necessário que, após a morte de Kennedy e antes da morte de Oswald, ela reencontrasse por acaso Henry, vendo nele alguma saída para a situação em que se encontrava. Porém, os dois assassinatos, ocorridos no mesmo fim de semana, são centrais para impeli-la à ação e largar do marido. É ao ver o assassinato ao vivo de Oswald que ela decide se encontrar com Henry. Do mesmo jeito, são os eventos que impelem Trudy a apoiar e incentivar a decisão de Peter sair da empresa: se no começo do episódio ela insistia neles irem ao casamento em nome do "sistema", ao final ela reclama que seus chefes não se importam com ele e que ele deve trilhar seu próprio caminho.

Aqui, evento histórico e trama pessoal se entrelaçam na conversa entre Betty e Henry, no seu confronto com Don e na discussão entre o casal Campbell, assim como surge em segundo plano ao longo das cenas, com a televisão permanentemente ligada no noticiário. A televisão, objeto cênico sempre presente na casa dos personagens, ganha aqui enorme

¹¹² Novamente, vemos aqui o uso de músicas para demarcar temporalmente a diegese e comentar sua trama. Na música, Skeeter Davis fala sobre como o fim do mundo chegou pois seu amor não lhe ama mais, assim como Don bebe em luto pelo seu casamento, não pelo Presidente morto.

centralidade. Em sua análise do episódio, Jeremy Butler aponta para a articulação entre crise privada e tragédia pública por meio do uso cênico da televisão:

Dessa forma, a televisão, um elemento da *mise-en-scène*, evolui nesse episódio de uma aparentemente insignificante decoração cênica para *um catalisador narrativo central*, misturando as crises pessoais dos personagens com grandes momentos da história americana.¹¹³

Assim como no exemplo da crise dos mísseis, o assassinato de Kennedy impacta a vida de todos os personagens, e o episódio se esforça para mostrar as reações de cada um e como o caso impacta em suas vidas. É como se o evento histórico funcionasse para enfatizar pontos de virada na trajetória de diversas personagens, sublinhando desenlaces dramáticos a partir de um estímulo externo às suas tensões psicológicas.

Como já dito, esse é o fim de uma fase de *Mad Men*. A morte de Kennedy marca o fim de uma era nos Estados Unidos, com o Sonho Americano de um país de classe média sendo atingido por todos os lados, tanto por suas próprias contradições quanto por aqueles excluídos de acessá-lo. *Mad Men* retrospectivamente sabe disso, e ao colocar tantos pontos de inflexão das tramas dos personagens em torno desse assassinato pontua esse conhecimento, e dramatiza como o evento teria mudado a vida das pessoas que viviam naquele momento.

Nesse sentido, as primeiras três temporadas acabam gestando a crise ideológica e os movimentos contestatórios que dominariam a segunda parte da década: representando 1960, 1962 e 1963, respectivamente, essas temporadas se tornam mais uma crítica ao suposto caráter idílico da América dos anos 1950, em seus últimos respiros nos primeiros anos da década seguinte (como discutido anteriormente). A relação entre grandes eventos históricos e desenlaces de trama no fim de temporadas se restringe a essas três primeiras; em nenhuma temporada subsequente os episódios finais são marcados por grandes eventos. Não que a série passe a ignorar eventos subsequentes: marcos da época como o show dos Beatles no *Ed Sullivan Show* (CBS, 1948-71), a luta entre Muhammad Ali e Sonny Liston, o começo do envolvimento americano na Guerra do Vietnã, são alguns dos eventos cobertos pela televisão e retratados na série. Na sua sexta temporada, que se passa ao longo do paradigmático ano de 1968, a entrada em cena de eventos reais toma proporções ainda maiores, com episódios inteiros comentando a morte de Robert Kennedy, Martin Luther King, e os protestos durante Maio por todo o mundo.

¹¹³ BUTLER, Jeremy. "Mad Men: Visual Style". In: Thompson, Ethan; Mittell, Jason. *How to Watch Television*. Nova York: New York University Press, 2013, p. 42, ênfases minhas.

Porém, nenhum deles ocorre mais no final dessas temporadas, acabando a estratégia de articular desenlace de tramas com eventos históricos centrais. Acredito que a limitação nas primeiras temporadas dessa estratégia tem o sentido de apontar nesses eventos a preparação do palco para as mudanças históricas da segunda metade da década. A eleição de Kennedy, por exemplo, representa uma nova era para muitos nos Estados Unidos, elegendo um jovem político carismático que parece sintetizar todas as promessas do país no pós-guerra, casado com uma bela mulher de família importante e passando as férias pela costa da Nova Inglaterra. Ele é também católico de ascendência irlandesa, quebrando a tendência *WASP* dos corredores do poder em Washington, e foi eleito em uma campanha fortemente marcada pelo uso da televisão, algo até então inédito. É, portanto, representante de uma América moderna, inclusiva, e próspera.

A crise dos mísseis, por sua vez, foi o momento mais próximo que Estados Unidos e União Soviética chegaram a um conflito aberto e nuclear, pondo em risco não só a vida de todos nos Estados Unidos (e no mundo inteiro) mas também o estilo de vida próspero da classe média afluenta. Ocorre também no mesmo ano em que a segregação racial no Sul dos Estados Unidos passa a ser ativamente combatida pelo governo federal, enviando tropas da Guarda Nacional para garantir a admissão de estudantes negros em universidades estaduais (evento citado em episódios de *Mad Men*, com o discurso de Kennedy anunciando o envio de tropas passando em uma televisão ao fundo e um dos executivos da agência indo com sua namorada negra registrar eleitores no Sul). É, portanto, o ano em que a visão otimista trazida pela eleição de Kennedy é contraposta com crises que colocam em risco tanto a identidade liberal e democrática dos Estados Unidos quanto sua própria existência geopolítica.

Por fim, o assassinato público de Kennedy em 1963 rompe com o otimismo do início da década, e antecipa a violência política que toma de assalto o país ao longo dos anos 1960. Três momentos históricos específicos que sintetizam fases diferentes da Era Kennedy: otimismo, decepção, e choque violento. É por isso então que figuram ao final das primeiras temporadas, e provocam desenlaces centrais às tramas acompanhadas ao longo dos episódios.

A mediação televisiva, contudo, continua forte ao longo de *Mad Men*, e a História dos anos 1960 acaba sendo constantemente representada na série como "eventos midiáticos retratados na televisão" (CARVETH, 2019, p. 72). Pegando como exemplo o fim de semana após o assassinato de Martin Luther King, retratado em *The Flood* (Temporada 6, Episódio 5), os violentos motins urbanos que seguiram em revolta com sua morte não são representados ficcionalmente, mas assistidos pela televisão. Pode ser que *The Grown-Ups*

foque tanto na representação midiática do assassinato de Kennedy, e da experiência de assistir ao noticiário que tenta dar conta dele, por causa do caráter excepcional do evento (gestado, principalmente, após o fato). Mas Horace Newcomb, importante teórico do meio televisivo, parece acertar mais ao falar sobre como o episódio retrata acima de tudo uma televisão que encontra o seu lugar na sociedade americana.

De acordo com o autor, apesar de para alguns espectadores de *Mad Men* as imagens e citações televisivas que ocorrem ao longo do episódio serem propriamente históricas, para outros elas são *experienciais*: "Elas são narrativas da experiência de aprender sobre o evento, de assisti-lo por um longo período de tempo, de *momentos vividos com a televisão*" (NEWCOMB, 2011, p. 112, ênfases minhas). Para ele, o assassinato de Kennedy também foi central na própria história da televisão americana:

De diversas formas a televisão *atinge a maioria*, ou ao menos ofereceu uma nova e significativa definição para si mesma, na cobertura dos eventos em torno do assassinato de Kennedy.¹¹⁴

Talvez esse momento de maioria tenha sido atingido justamente por causa da falta de imagens que dessem sentido ao assassinato.¹¹⁵ Se a morte de Oswald foi televisionada ao vivo, não havia câmeras de televisão em Dallas para registrar a morte de Kennedy, o que levou a muitas especulações iniciais na televisão sobre o que tinha ocorrido e qual era o estado do Presidente. Como bem se sabe, Abraham Zapruder, um residente de Dallas e *cameraman* amador, estava presente na cena filmando a passagem de carro de Kennedy e coincidentemente criou o único registro audiovisual do assassinato. A filmagem foi prontamente comprada pela Time-Life, que publicou *stills* do filme em uma edição da revista Life na semana seguinte. Porém, por decisão do próprio editor da revista, a filmagem em si foi trancafiada por doze anos nos cofres da empresa, sendo permitido que apenas alguns poucos seletos a assistissem, e o público em geral só teve acesso aos *stills* publicados até a disponibilização pública da filmagem em 1975 (ver mais em STURKEN, 1997, p. 26-33).

Dessa forma, talvez por essa falta de imagens em movimento, a televisão tenha assumido esse papel na vida das pessoas em 1963. De acordo com Marita Sturken, imagens televisivas históricas possuem uma característica de "história sendo feita": considerando sua característica *transmissora* essencial, a televisão é "implacavelmente no presente, imediata,

¹¹⁴ NEWCOMB, Horace. "Learning to Live with Television in *Mad Men*". In: EDGERTON, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 114, ênfases minhas.

¹¹⁵ Em contraposição com tanto a campanha, e posterior Presidência, intensamente midiática de Kennedy, e com a ampla disposição de imagens do assassinato de Oswald, ocorrido justamente *ao vivo*.

simultânea, e contínua" (*idem*, p. 24). Ou seja, é o potencial de transmissão ao vivo sua característica mais marcante (ver MACHADO, 2014, p. 125-152).¹¹⁶ Como consequência, ao assistirem eventos nacionais televisivos, "os espectadores engajam, seja em acordo ou desacordo, com *um conceito de nacionalidade e sentido nacional*" (STURKEN, 1997, p. 24, ênfases minhas). Os espectadores, enfim, engajam-se em uma "comunidade imaginária" (ANDERSON, 1991) que lhes vinculam uns aos outros em uma ideia de nação, e é esse procedimento aprendido pela televisão americana naquele dia de Novembro em 1963, e que *Mad Men* se esforça em lembrar.

Uma analogia, antes de passar para o próximo tópico, deve ainda ser feita. A experiência retratada em *Mad Men* de assistir ao vivo um evento histórico pela televisão foi comparada com a experiência que os espectadores da série tiveram ao assistirem, em 11 de Setembro de 2001, o ataque terrorista contra o World Trade Center (ver SISKI, 2011, p. 205). Em certo sentido isso é verdade, pois esse foi não só mais um momento em que a televisão mediou a apreensão do público sobre um evento traumático, mas também um evento paradigmático para aqueles que viveram o início do século XXI, com um antes e depois, um evento "reflexivo" no sentido de que a reverberação mundial das imagens ao vivo é parte constituinte do atentado. Porém há aí uma grande diferença: se o caso de 1963 foi definido pela ausência de imagens do evento, levando às especulações televisivas mostradas na série, em 2001 a televisão é tomada de assalto pelas imagens das Torres Gêmeas pegando fogo e depois desabando.

Essa diferença é explicada justamente pela centralidade que a televisão ganha na circulação global de imagens a partir da década de 1960; quando os terroristas atacam as torres, o interesse é a produção de um espetáculo audiovisual com potencial de ser transmitido ao vivo em rede mundial, ocupando os circuitos de exibição, definitivamente inserindo a produção e a vivência das imagens e sons na disputa política internacional pós-Guerra Fria, e a partir a consciência da força que as imagens do ataque teriam em arranhar a posição ideológica global dos Estados Unidos. Se 1963 é o momento em que a televisão atinge a maturidade no seu papel de mediadora e produtora de uma comunidade imaginada, em 2001 esse papel é estrategicamente virado do avesso para promover medo, apreensão e terror (para mais, ver CLARK et al, 2005, p. 16-37).¹¹⁷

¹¹⁶ Arlindo Machado, nesse capítulo de seu influente livro, lista dez momentos em que essa transmissão direta leva a "surpresas" que as emissoras não sabem bem como lidar. Ver MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2014, p. 142-151.

¹¹⁷ Ver também HAMBURGER, Esther. "Visualidade, Visibilidade e Performance em 11 de setembro de 2001". In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Visualidades Hoje*. Salvador: EDUFBA e Compós, 2013b, p. 41-58.

Aprendendo a Viver com a Televisão

Se a televisão americana atingiu a maioria nos primeiros anos da década de 1960, as duas décadas precedentes haviam sido ainda mais consequentes para o futuro do meio. Entre 1948 e 1955, a televisão opera um delicado processo de entrada nos lares americanos, negociando as promessas do novo meio com as ansiedades em torno da presença do aparelho, que iam de soluções da organização da casa até o impacto que o televisor teria nas relações familiares.

Make Room for TV, da pesquisadora americana Lynn Spigel (1992), continua sendo o estudo mais completo e detalhado de como se deu o processo de consolidação da televisão no espaço doméstico. Tendo como principal material de pesquisa as revistas femininas da época, o *TV Guide*, propagandas das produtoras de televisores e programas televisivos antigos, Spigel mapeia como a televisão se instalou nos lares americanos durante o pós-guerra, associando o novo meio às mulheres que em parte voltavam ao lar depois de assumirem a linha de frente na força de trabalho durante a guerra, perturbando ritmos e relações domésticas, mas também prometendo união, entretenimento, e uma nova "janela para o mundo", conveniente à nova configuração urbana que a vida em subúrbios prometia.

Algo que a autora esclarece já de início é que, ao contrário da comum presunção que a entrada da televisão na sociedade americana se deu "unicamente pelas grandes empresas e suas campanhas promocionais", na realidade a fascinação do público pelo meio se relacionava muito mais com a "bem-estabelecida obsessão com tecnologias de comunicação" da cultura americana moderna, e seu sucesso no início se deveu fortemente ao uso de "regras discursivas encontradas em uma forma midiática que era popular com mulheres desde o século XIX" (SPIGEL, 1992, p. 24-25). Ou seja, uma das estratégias de sucesso da televisão foi justamente sua capacidade de se adaptar a discursos pré-existentes em torno do que constituía um bom passatempo doméstico que datavam da época vitoriana:

Em particular, discursos populares sobre televisão foram organizados em torno de *hierarquias sociais da vida familiar e da divisão de esferas* que tinham sido a espinha dorsal da ideologia doméstica desde a Era Vitoriana.¹¹⁸

¹¹⁸ SPIGEL, Lynn. *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 86, ênfases minhas.

A entrada da televisão na vida doméstica americana, portanto, se relaciona com o caldeirão cultural do pós-guerra que descrevi no segundo capítulo, marcado pela suburbanização, pelo estímulo governamental de um modelo unifamiliar branco de classe média, e as ansiedades de gênero que esse modelo provocava. Inclusive, uma das apreensões com o televisor se relacionava justamente com as inseguranças sobre a masculinidade americana e a autoridade paterna no lar; ao privilegiar formas então definidas como femininas, o meio, que logo se tornaria ubíquo, tensionava as relações de gênero. A grande mídia, de acordo com Spigel, reclamava que "a imagem televisiva tinha usurpado a autoridade" paterna, e tinha se tornado "o novo patriarca, uma ameaçadora máquina que havia roubado dos homens seu domínio do lar" (SPIGEL, 1992, p. 143). O que se destaca na análise da autora é o quanto esse discurso estava engendrado em críticas da cultura de massas baseadas na diferença sexual; a partir da obra de Andreas Huyssen (1986), ela descreve como o argumento da televisão ameaçando o poder paterno se baseava em uma noção da cultura de massas como algo feminino, contra a alta cultura masculina:

O caso da teletransmissão é especialmente interessante nesse sentido, pois a ameaça de feminização era particularmente apontada para os homens. Teletransmissão era bem literalmente mostrada como perturbando as estruturas normativas da (alta) cultura patriarcal e transformando "homens de verdade" em pessoas caseiras e passivas.¹¹⁹

Uma das soluções iniciais para a apreensão em torno dos desarranjos que a entrada da televisão prometia foi justamente articular a novidade tecnológica com imagens tradicionais de idílio doméstico. A televisão, de acordo com a grande mídia da época, "traria a família cada vez mais próxima" (*idem*, p. 95): propagandas mostravam famílias felizes em semicírculo em torno do televisor, ou o aparelho era colocado em meio a um ambiente rural e natural, ou era mesmo antropomorfizado nos textos publicitários. Isso se relacionava também com outros procedimentos feitos para absorver o aparelho televisor dentro do lar, como a criação de modelos que se assemelhassem ao mobiliário clássico em voga no pós-guerra, com folhas de madeira envelopando o maquinário moderno e até mesmo painéis de madeira que escondiam a tela quando não em uso.

De qualquer forma, em meados dos anos 1950 a televisão se vê onipresente pelas cidades e subúrbios dos Estados Unidos, e o processo inverso acaba por ocorrer: em vez do aparelho se adaptar ao ambiente doméstico, é o ambiente doméstico que se adapta ao

¹¹⁹ SPIGEL, Lynn. *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 145.

aparelho. Ele domina as salas de estar, ou ganha uma sala só sua (a apropriadamente chamada *family room*, ou *den*, que mais tarde se chamaria somente *TV room*). E se antes a publicidade prometia união e harmonia na família, agora ela não só reconhece as tensões e disputas que o televisor promove como irá propor soluções para os problemas que cria, como a produção de aparelhos portáteis para dividir a espetatorialidade e administrar disputas (ver SPIGEL, 1992, p. 155-170).

Como *Mad Men* não posiciona sua trama na infância do meio televisivo e sim na sua "adolescência", por assim dizer, a série acaba por retratar não esse procedimento de entrada no lar e sim sua consagração. Isso talvez ajude a explicar a quase ausência de uma importante operação feita pela televisão nesses anos iniciais: a negociação com a perturbação que ela causa nos ritmos do trabalho doméstico (SPIGEL, 1992, p. 171-229). Por exemplo, nas primeiras três temporadas, quando o ambiente doméstico dos Draper assume tanto tempo de tela quanto os percalços de Don na cidade, não vemos Betty administrando seus afazeres com o tempo de televisão. Seu dia ainda é basicamente ditado pelos ritmos domésticos pré-televisivos: entre fazer o café da manhã das crianças, lavar roupas, arrumar a casa e fazer o jantar do marido. Mesmo quando a empregada da família passa mais e mais tempo cuidando das crianças, Betty vai se dedicar a outras coisas, como andar a cavalo (na segunda temporada) ou participar do clube de mulheres da região (na terceira temporada). Quando está na frente da televisão, é com as crianças, com Don, ou esperando ele chegar do trabalho; ou seja, Betty escapa em certo sentido da telespectadora imaginada pela televisão, que articulava sua programação com a rotina repetitiva, fragmentada e desatenta das donas de casa (ver MODLESKI, 1979).

Só vemos a personagem assistindo televisão no meio da tarde quando ganha peso na quinta temporada, de forma descompromissada, de robe e comendo salgadinhos. A imagem da dona de casa que assiste televisão no meio da tarde, de forma quase compulsiva, aparece também em uma conversa entre Joan Harris e seu marido Greg (Sam Page) em *A Night to Remember* (Temporada 2, Episódio 8). Nela, Greg reclama que Joan estaria passando muito tempo lendo roteiros de *soap operas* a mando do departamento de mídia, e que ela deveria estar "assistindo aos programas, e não lendo eles, com uma caixa de bombons em seu colo para acalmar seus desejos". Em *Mad Men*, uma dona de casa que assiste televisão fora dos horários mais "familiares" do começo da noite é compulsiva e desocupada, qualidades associadas a noções então hegemônicas sobre o gênero feminino.

O que a série retrata muito bem, porém, é a centralidade que as crianças ganham para a indústria televisiva. De acordo com Lynn Spigel, mais do que qualquer outro grupo "as

crianças foram destacadas como as vítimas do novo flautista de Hamelin", e mesmo os maiores defensores da televisão se preocupavam com o "encorajamento de comportamentos passivos e viciantes" que o meio exerceria, e que poderia levar as crianças a uma "agressividade maior" e maior rebeldia (SPIGEL, 1992, 121-123). Para a autora, essa controvérsia em torno do papel da televisão no desenvolvimento das crianças era "simplesmente um novo conflito em uma batalha muito mais antiga para definir o que constituiria um entretenimento infantil apropriado" (*idem*, p. 124). Para Aniko Bodroghkozy, por sua vez, a televisão era definida por cientistas sociais e publicitários como algo *primariamente para as crianças*: "Portanto, ser uma criança 'normal' e bem-ajustada nos anos 1950 significava possuir e assistir o seu próprio aparelho televisivo" (BODROGHKOZY, 2001, p. 27).

Como forma de limitar as consequências que muito tempo de TV poderia causar nas crianças, as fontes usadas por Spigel defendiam que a autoridade parental fosse usada para limitar o uso infantil do aparelho. A televisão, então, "abriu todo um novo leque de *medidas disciplinares* que os pais poderiam exercer sobre seus jovens" (SPIGEL, 1992, p. 131, ênfases minhas). Uma solução popular foi a de criar um cânone de programas que seriam adequados para uma criança assistir, programas que não por acaso constantemente iam na contramão do que o público infanto-juvenil se interessava (*idem*, p. 135). A mais eficiente das soluções, contudo, foi a criação de "um cuidadoso sistema de punição e recompensa" (*idem*, p. 136) baseado no behaviorismo em voga da época, onde boas ações eram recompensadas com mais tempo de TV e mau comportamento era punido com menos tempo. Assim, a televisão se torna no pós-guerra "um veículo ideal através do qual se regula a vida familiar [...], servindo para apoiar *a regulação social da vida familiar*" (*idem*, p. 139, ênfases minhas).

É acima de tudo essa regulação da vida familiar por meio da televisão que vemos nos ambientes domésticos de *Mad Men*, particularmente no lar dos Draper (ver NEWCOMB, 2011, p. 103-104). São os filhos dos Draper, Sally e Bobby, que mais vemos assistindo televisão. Quando Bobby descasca o papel de parede do quarto, ele é punido com menos tempo de televisão (*The Flood*, Temporada 6, Episódio 5); quando Sally ganha um A em seu projeto de escola, Betty diz que ela "tem direito a um tempo extra de TV" (*Dark Shadows*, Temporada 5, Episódio 9); quando os pais querem brigar na cozinha, ou Betty se irrita com os filhos, ela manda as crianças "irem ver televisão". Quando Sally está de férias, ela reclama pelo telefone com o pai que a mãe do novo marido de Betty, que cuida dela quando a mãe está fora, não acredita que "por ser Verão ela tem direito a ver o quanto de televisão quiser"

(*Mystery Date*, Temporada 5, Episódio 4). A resposta do pai, que diz horrorizado que está um tempo lindo e ela deveria aproveitar para brincar fora de casa, se relaciona com o medo, mesmo vindo de um profissional da propaganda, que a televisão faria as crianças "esbugalhadas" e fracas por não brincarem fora de casa (SPIGEL, 1992, p. 121).

Mad Men localiza sua trama em um momento quando o papel da televisão enquanto reguladora da vida familiar está bem estabelecido, mas ainda há um "amadurecimento" do meio televisivo sendo representado na série, que é seu papel de mediação entre espaço público e privado.

Desde as primeiras visões utópicas do meio, sua promessa de "trazer o mundo exterior para dentro da casa" era alardeada (BODROGHKOZY, 2001, p. 25). A expectativa de que a televisão iria "ligar as esferas pública e privada, fazendo viagens para o mundo exterior um exercício antiquado e até redundante" (SPIGEL, 1992, p. 30), é amplamente discutida por Lynn Spigel no terceiro capítulo de seu livro. O que mudará ao longo dos anos 1960, porém, é a televisão aprendendo o seu papel de trazer os eventos do espaço público para dentro dos lares privados, às vezes na contramão do discurso oficial e governamental.

A primeira situação em que a televisão americana se provará central para a circulação de notícias e a conscientização do público é nos anos centrais do Movimento pelos Direitos Civis, de acordo com Mary Ann Watson, professora de mídia eletrônica e estudos de cinema na Eastern Michigan University e conhecida especialista em história da televisão. Os especiais jornalísticos que começaram a ser veiculados pelas emissoras abertas sobre a violência no Sul por conta da falta de Direitos Civis da população negra não só "forçou espectadores do Norte a tomarem conhecimento da luta pela desegregação, mas [eles] também engendraram uma solidariedade entre negros do Sul" (WATSON, 1994, p. 94). Nas palavras do chefe do departamento de jornalismo da NBC em Washington, "as notícias das emissoras se tornaram 'o instrumento escolhido da revolução'" (*idem, idem*). Nesse sentido, as notícias veiculadas pelas emissoras nacionais, ausentes na imprensa sulista ou mesmo nas afiliadas locais do Sul, se tornam via de transmissão da luta dos ativistas dos Direitos Civis, conscientizando o público geral e pressionando a administração Kennedy a tomar ações mais incisivas, como o uso da Guarda Nacional para obrigar escolas e universidades no Sul a matriculem alunos negros e mandar para o Congresso o Ato dos Direitos Civis, aprovado no ano seguinte ao seu assassinato:

Enquanto John Kennedy era impulsionado pela força dos eventos e pela paixão do seu irmão a patrocinar a causa dos cidadãos negros, *o público americano foi impulsionado pela força da televisão* a reconhecer o movimento pelos Direitos Cívicos como uma luta com consequências para a própria natureza da República.¹²⁰

Nos primeiros anos da década de 1960 a televisão começa a perceber sua força e seu papel na formação da opinião pública. Mas é com o assassinato de Kennedy em 1963, como vimos acima, que a TV parece assumir para si mesma essa capacidade de "ganhar os corações e mentes" de seus espectadores, e isso se torna ainda mais claro no restante da década com a cobertura jornalística da Guerra do Vietnã.

Os anos iniciais do envolvimento americano no Sudeste Asiático foram marcados por uma complacência da televisão jornalística, que se limitava a replicar as informações repassadas pelo governo americano. Porém, na medida que os anos foram passando, e apesar dos Estados Unidos mandarem cada vez mais dinheiro e soldados para o Vietnã, a guerra parecia continuar em um beco sem saída. O público americano passou a diminuir seu apoio em pesquisas de opinião, protestos estudantis começaram a pipocar pelo país, e até mesmo alguns jornais que antes apoiavam o envolvimento americano passaram a defender uma solução negociada.

Então, em 30 de Janeiro de 1968, veio a Ofensiva Tet. Durante o Ano Novo Lunar, um importante feriado para a cultura vietnamita, o exército do Vietnã do Norte e os Vietcongs lançaram uma ofensiva contra diversas cidades e bases militares ao longo do Vietnã do Sul, chegando a invadir a Embaixada Americana em Saigon. Apesar de militarmente os vietcongs não atingirem os resultados esperados e ainda sofrerem pesadas perdas, o evento foi um divisor de águas na guerra, mudando para sempre a opinião pública estadunidense com relação ao envolvimento do país no Sudeste Asiático - principalmente por conta da televisão. Seria o começo do fim da presença americana na guerra.¹²¹

Completamente atordoados de se verem, de repente, no meio de uma batalha em Saigon, os operadores das câmeras televisivas "saíram correndo filmando tudo que viam" (DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 96). No afã de apresentarem primeiro as imagens da ofensiva para o público americano, as emissoras se lançaram em um caos logístico, enviando por avião os filmes feitos ao longo do dia para Tóquio para revelação e posterior envio por

¹²⁰ WATSON, Mary Ann. *The Expanding Vista: American Television in the Kennedy Years*. Durham: Duke University Press, 1994, p. 111, ênfases minhas.

¹²¹ O objetivo era que a ofensiva levaria a motins populares e à queda do governo do Vietnã do Sul, o que só ocorreu em meados dos anos 1970 após a saída dos Estados Unidos da guerra. Para mais sobre a Ofensiva Tet, ver:

<https://history.state.gov/milestones/1961-1968/tet#:~:text=In%20late%20January%2C%201968%2C%20during,of%20targets%20in%20South%20Vietnam>. Acesso em: 25/07/2023.

satélite para transmissão nacional nos Estados Unidos. O resultado foi que "imagens cruas e não-editadas foram exibidas para milhões de televisores, aumentando a sensação de caos e terror", e "[p]rovavelmente as mais excitantes e desordenadas imagens da Guerra do Vietnã apareceram na televisão" (*idem*, p. 96-97). Acostumado com as emissoras se limitando a replicar as informações oficiais ou transmitirem especiais jornalísticos bem editados e narrados, nesse dia o público americano foi inundado por imagens de carnificina e se viu "chocado em ver na televisão os corpos e lixo ao redor de sua embaixada" (*idem*, p. 100).

Uma morte em particular teria grande repercussão para a mudança de opinião pública: o assassinato sumário de um suspeito guerrilheiro pelo General Brigadeiro Nguyen Ngoc Loan do Exército do Vietnã do Sul. A fotografia de Nguyen Van Lem levando um tiro na têmpora no meio das ruas de Saigon se tornaria um grande símbolo de protesto contra o horror da guerra, mas a cena foi também filmada pelas câmeras da NBC.¹²² E apesar do horror que ela provocou nos produtores estadunidenses, eles ainda assim decidiram levar ao ar uma versão cortada da filmagem, vista por talvez "20 milhões de pessoas" e levando muitos a se perguntarem "ainda mais o que o seu país estava fazendo uma guerra assim" (DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 101).

Após a Ofensiva Tet, a cobertura televisiva da guerra passou a mostrar cada vez mais os custos humanos do envolvimento americano e os poucos resultados, abertamente defendendo uma solução negociada. Talvez a mais consequente dessas coberturas tenha sido o especial jornalístico apresentado por Walter Cronkite, "o homem mais confiável da América",¹²³ em 27 de Fevereiro de 1968 na CBS. Após voltar de uma viagem ao Vietnã do Sul, Cronkite editou um especial jornalístico onde, ao contrário de sua persona normalmente neutra, apresenta o seu próprio ponto de vista sobre a guerra:

Dizer que estamos mais próximos da vitória hoje é acreditar frente às evidências [...] em otimistas que erraram no passado. Sugerir que estamos à beira da derrota é ceder a pessimistas irracionais. Dizer que estamos atolados em um beco sem saída parece a única conclusão realista, apesar de insatisfatória. [...] É crescentemente claro para este repórter que a única forma racional de sairmos disso é negociar [...].¹²⁴

¹²² Veja a imagem e seu papel na resistência à guerra em:

<https://www.nytimes.com/2018/02/01/world/asia/vietnam-execution-photo.html?smid=url-share>.

Acesso em: 25/07/2023.

¹²³ Apesar dessa alcunha ter saído de uma pesquisa de opinião em 1972, ela acompanhou Cronkite pelo resto de sua vida. Ver:

<https://web.archive.org/web/20090804011021/http://www.onthemedias.org/transcripts/2009/07/31/07>

Acesso em: 25/07/2023.

¹²⁴ Citado em HAMMOND, 1988 *apud* DONOVAN, Robert J.; SCHERER, Ray. *Unsilent Revolution: Television News and American Public Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 102.

Esse tipo de linha editorial por parte dos jornalistas televisivos se tornaria cada vez mais comum ao reportarem sobre a Guerra do Vietnã. Imediatamente após a Ofensiva Tet, a porcentagem de notícias da guerra editorializadas pulou de 5,9% para 20%, antes de descer para 9,8% (DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 97). Jack Gould, então crítico de televisão no *New York Times*, comentou a nova "linha dura" das emissoras sobre a política nacional no Vietnã:

Em geral, as emissoras permitiram que as imagens das batalhas falassem por si próprias; agora é evidente que as [emissoras] sentem que uma avaliação completa sobre o Vietnã não pode ser atingida *sem uma interpretação acompanhando*, principalmente em certas fases do conflito onde não há imagens disponíveis.¹²⁵

Apesar do senso comum ditar que a cobertura jornalística da Guerra do Vietnã decididamente mudou a opinião pública americana contra o envolvimento americano no Sudeste Asiático, Robert Donovan e Ray Scherer afirmam que ela pelo contrário "proveu encorajamento para os partidários pró e anti-guerra": quanto mais a guerra aparecia no noticiário "mais as opiniões de ambos os lados endureciam", e "[a]no após ano a televisão mostrava cenas da guerra para o povo americano e mantinha a discussão viva" (DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 106). Porém, mesmo que não tenha decididamente mudado a opinião pública, a televisão ainda assim "era constantemente mais precisa que as declarações públicas da administração em retratar a situação no Vietnã" (HAMMOND, 1988 *apud* DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 107). Com a Guerra do Vietnã as emissoras se divorciariam de uma atitude anterior de conduíte das declarações oficiais, e se mostrariam mais e mais capazes de apresentar uma linha editorial própria, às vezes contrária ao discurso oficial.

Essa entrada cada vez maior de notícias da guerra no noticiário vespertino é retratada ao longo de *Mad Men*. A crescente tendência da televisão de mostrar cenas de violência em horário nobre já era representada na série desde pelo menos *The Arrangements* (Temporada 3, Episódio 4), quando Sally assiste ao noticiário falando da auto-imolação do monge budista Thich Quang Duc em Saigon em 11 de Junho de 1963 (logo antes de noticiar "moderados ganhos na Bolsa de Valores"), com direito a fotos do monge pegando fogo no meio de um cruzamento movimentado.¹²⁶ Menções ao Vietnã começam a aparecer de quando em quando ao fundo de cenas, como em *The Summer Man* (Temporada 4, Episódio 8; ver figura 43).

¹²⁵ GOULD, 1968 *apud* DONOVAN, Robert J.; SCHERER, Ray. *Unsilent Revolution: Television News and American Public Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 103, ênfases minhas.

¹²⁶ Thich Quang Duc protestava contra o tratamento do governo pró-Occidente aos budistas quando ateou fogo a si mesmo. Ver: <https://allthatsinteresting.com/thich-quang-duc-burning-monk>. Acesso em: 25/07/2023.



Fig. 42: Imagens da auto-imolação do monge Thich Quang Duc aparecem no horário nobre em *The Arrangements* (Temporada 3, Episódio 4).



Fig. 43: Cenas do envolvimento estadunidense no Vietnã aparecem mais e mais nos televisores na medida em que a década vai se passando (*The Summer Man*, Temporada 4, Episódio 8).

Essas menções continuam aqui e acolá até a sexta temporada (ou seja, até o 1968 diegético), quando a guerra passa a estar nos lábios de quase todos os personagens. *The Collaborators* (Temporada 6, Episódio 3) se passa justamente nos dias de Janeiro em torno da Ofensiva Tet, e discussões sobre o evento aparecem em mesas de jantar e também, claro, nas televisões. Em uma cena do episódio, Peter assiste a Johnny Carson, apresentador do *The Late Show*, anunciando que a NBC interromperia a programação usual para transmitir um especial jornalístico via satélite sobre a situação em Saigon.

Houve outro momento, porém, em que a presença da cobertura televisiva "intrusa" entrou em atrito com o discurso oficial daquele período: durante a Convenção Democrática Nacional de 1968, ocorrida entre 26 e 29 de Agosto daquele ano em Chicago.

Uma explicação aprofundada do que ocorreu na Convenção, que marcaria por décadas o destino político do Partido Democrata, não cabe aqui. De forma resumida, a Convenção deveria decidir pelo candidato democrata para a eleição presidencial daquele ano. Dois importantes candidatos estavam fora do páreo: Lyndon Johnson, então presidente, tinha anunciado pouco depois da Ofensiva Tet que não disputaria reeleição, e Robert Kennedy, candidato nas primárias, havia sido assassinado em Junho. Além disso, tanto delegados que votariam na convenção quanto ativistas anti-guerra queriam que o partido saísse com uma clara plataforma de acabar com o envolvimento no Vietnã. Quando ficou claro que um manifesto pela paz não sairia dali, "manifestantes invadiram parques e marcharam a Avenida Michigan em direção ao centro de convenções até serem parados por falta de credenciais" (DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 104). Ali, a polícia de Chicago, comandada pelo Prefeito Richard Daley (ele mesmo um democrata e presente na convenção), passou a espancar e prender manifestantes a torto e direito. A violência não se limitou a ativistas: Dan Rather, correspondente da CBS, chegou a ser agredido por seguranças da convenção quando tentou entrevistar um delegado expulso. Sua discussão com o segurança foi gravada pelo seu microfone e foi ao ar. Quando ele explicou a situação para o âncora, novamente Walter Cronkite, Cronkite irritadamente respondeu: "acho que temos um monte de bandidos aí, Dan".¹²⁷

O mesmo caos logístico da Ofensiva Tet caiu sobre as emissoras, pois uma greve nas operadoras telefônicas significou que elas "não podiam se conectar com câmeras nas ruas, nem poderiam cortar entre a convenção e os tumultos" (*idem, idem*). Ainda assim, câmeras nas ruas filmaram rolos e rolos que foram ao ar sem edição:

¹²⁷ Falando dos seguranças da convenção, e não dos manifestantes do lado de fora.
Ver: <https://www.cbsnews.com/news/dan-rather-a-reporter-remembers/>. Acesso em: 25/07/2023.

Imagens da polícia batendo em manifestantes gravadas por unidades móveis em Grant Park e ao longo da Avenida Michigan foram levadas por motociclistas e colocadas no ar no meio dos discursos de nomeação. Cenas de caos nunca vividas, confusão, violência, e perigo de repente brilharam de aparelhos de televisão espalhados pelo centro de convenções e causaram pandemônio. Os espectadores em casa não ficaram menos chocados do que os delegados.¹²⁸

As imagens que saíram da Convenção Democrata para sempre mudaram a visão do público estadunidense sobre a cultura jovem, o papel da televisão, e a posição ideológica do Partido Democrata. Sua importância é tal que um episódio inteiro de *Mad Men*, por mais que avance sua própria trama, é dedicado ao evento. *A Tale of Two Cities* (Temporada 6, Episódio 10) já começa com um plano da televisão dos Draper (Megan e Don) ligada na transmissão da convenção, com Don assistindo semi-acordado. Megan aparece e reclama que eles deveriam estar discutindo o fim da guerra e que policiais já estavam agredindo manifestantes; Don retruca, cinicamente, que eles debaterão o fim da guerra quando o horário nobre começar, onde também não haverá imagens dos manifestantes (veremos logo como ele estava errado).

A convenção retorna para a trama quando dois membros da equipe criativa da SCDP ouvem no rádio o noticiário sobre a decisão da convenção de não aprovar uma plataforma contra a guerra. Porém, são as cenas dos tumultos que retornam às telas em cena: primeiro é Joan, que leva a roupa limpa para dobrar em frente à televisão e assiste chocada as cenas de horror. Um corte mantém as imagens de arquivo passando na tela, mas agora de outro televisor: é Don, que assiste do hotel em que se hospeda em Los Angeles. O telefone toca e é Megan: "você está assistindo isso?", ela pergunta horrorizada. Eles discutem suas opiniões conflitantes sobre as intenções dos manifestantes enquanto imagens de pessoas sendo arrastadas pelo asfalto e golpeadas com tacões passam na televisão. Don faz uma piada, mas ela não vinga e Megan começa a chorar. Eles tentam reavivar o pouco carinho que ainda há na decadente relação entre eles, enquanto ao fundo se ouve os manifestantes gritando: "O mundo inteiro está assistindo!"

¹²⁸ DONOVAN, Robert J.; SCHERER, Ray. *Unslient Revolution: Television News and American Public Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 104.





Figs. 44,45 e 46: Cenas da violência em torno da Convenção Democrata em Chicago invadem os televisores em *A Tale of Two Cities* (Temporada 6, Episódio 10).

O grito dos manifestantes, entoado na época e reassistido em *Mad Men*, é bastante simbólico do papel que a televisão tinha ganhado na época. Em 1963, com sua cobertura ininterrupta do assassinato e posterior funeral de John F. Kennedy, as emissoras haviam se esforçado em usar ao máximo "a habilidade de seu meio de manter a nação unida em uma *experiência coletiva e partilhada* de luto e perda", de forma que o assassinato "serviu como uma experiência que uniu uma geração - e o processo de união *ocorreu por meio da experiência de se assistir televisão*" (BODROGHKOZY, 2001, p. 32, ênfases minhas). Cinco anos depois, a experiência de se assistir na televisão os eventos em torno do Movimento pelos Direitos Civis, o envolvimento americano na Guerra do Vietnã, e enfim a Convenção Democrata de 1968, sedimentaram a potência disruptiva da televisão. A disseminação de imagens de ação violenta, liderada pelo prefeito, de impedir a entrada de delegados de oposição na convenção do Partido Democrata, ao vivo, sem edição, para o interior mesmo da convenção e para o país inteiro denunciava a ação anti-democrática para a "comunidade nacional", que assim experimentava o escândalo e a divisão.

Para Benedict Anderson, que proverá as bases para muitos estudos em torno da noção de nacionalidade e comunidade nacional, é com o surgimento do mercado editorial e o uso das línguas vernaculares que nascem as bases da ideia de um Estado-Nação. Será um de seus produtos, o jornal diário, que se provará central para o desenvolvimento do senso de

comunidade nacional ao ritualizar um ato cotidiano. A obsolescência intrínseca dos assuntos abordados nos jornais, que mudam de um dia para o outro, cria uma espécie de cerimônia massificada: “o consumo (a ‘*criação de imagens*’) quase totalmente simultâneo do jornal-como ficção” (ANDERSON, 2008, p. 68, ênfases minhas). E apesar do caráter privado e íntimo da leitura de um jornal, há uma consciência e confiança em seu leitor que o mesmo ato está sendo replicado de forma quase simultânea por milhares de outros leitores “cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida” (*idem, idem*). Assim, essa repetição cotidiana do ato de ler um mesmo repertório permite e estimula a noção da comunidade de leitores daquele território, que vão se tornando cidadãos de um emergente Estado-Nação.

O mesmo processo, em caráter intensificado, ocorre com a disseminação dos telejornais vespertinos. A característica *direta* da transmissão televisiva, que permite “a recepção, por parte de espectadores situados em lugares muito distantes, de eventos que estão acontecendo nesse mesmo instante” (MACHADO, 2014, p. 125), transforma o ato de assistir a um telejornal em um evento que se imagina partilhado com milhões de outras pessoas ao redor de um país, ainda mais em um período histórico onde apenas três emissoras dominavam os ares. Essa capacidade do telejornal de unir as pessoas em um ato simultâneo é aprendida pelos ativistas pelos Direitos Civis, que a usam a seu favor, é experienciada por toda uma geração nos dias em torno do assassinato do Kennedy, e é conscientemente aludida pelos manifestantes durante a repressão na Convenção Democrata.

Mas é essa presença das câmeras de televisão, que se torna excessivamente intrusiva na cobertura do Vietnã e na Convenção Democrata, que passa a ser percebida como podendo tanto auxiliar quanto prejudicar o discurso oficial do governo, uma lição muito bem aprendida por Richard Nixon quando ele chega à Presidência em 1969. Tendo sido eleito em uma plataforma de saída gradual da guerra, Nixon na realidade a intensifica ao sancionar bombardeios ilegais no Camboja e em Laos, e é seu uso eficiente da televisão que o permitiu “manter as forças americanas em ação até 1973 - cinco anos depois que Tet tinha eliminado qualquer perspectiva de ganhar a guerra” (DONOVAN; SCHERER, 1992, p. 105). Seu uso contínuo e habilidoso de discursos televisivos, uma prerrogativa presidencial, lhe permitiu não só manter sua política com a guerra, mas um discurso positivo em torno da sua presidência até o escândalo de Watergate precipitar sua longa decadência. Com os anos 1960 marcados pelos telejornais mantendo uma linha jornalística em muitos momentos contrária ao discurso oficial, a primeira metade da década de 1970 será pelo contrário marcada pelo amordaçamento governamental aos telejornais (por meio de ameaças não tão veladas a

possíveis problemas na renovação das licenças dos canais das emissoras) e uma volta à prática de conduíte do discurso do governo (ver mais em BARNOUW, 1990, p. 440-464).¹²⁹

Mad Men representa ficcionalmente a presença da televisão nas dinâmicas familiares e seu amadurecimento como mediadora do espaço público americano ao longo da década de 1960. Porém, há ainda um terceiro lado que a série explora do meio televisivo de então: a relação intensa e central entre a indústria televisiva e o mercado publicitário.

De acordo com Lynn Spigel, a televisão americana se desenvolveu replicando as estruturas já existentes das corporações de radiodifusão, que por contarem com ampla infraestrutura puderam superar a competição e definir a agenda social da televisão a partir "da mentalidade corporativa dos interesses do rádio" (SPIGEL, 1992, p. 76). Assim, as emissoras de televisão que começaram a se formar nos anos 1940 replicaram as características básicas das empresas de radiodifusão: "propriedade privada, regulação governamental, emissoras em rede, *patrocínio comercial*, e recepção privada no lar" (*idem*, p. 68, ênfases minhas).

Dessas, a que mais interessa aqui é a do patrocínio comercial. Pois ao contrário do que ocorre em diversos países europeus, onde a televisão se desenvolverá com forte apelo de "serviço social", nos Estados Unidos a televisão nasce ligada ao comercialismo e consumismo pujantes do pós-guerra. Como no cinema e no rádio, sem verbas governamentais as emissoras de televisão estadunidenses dependem das verbas publicitárias dos anunciantes, tanto para anúncios quanto para patrocínios. De um lado, os programas são divididos em seções e separados por espaços livres para a colocação de anúncios das empresas; o valor desses espaços dependerá do tamanho e composição da audiência de cada programa. Do outro lado, as emissoras também se abrem para programas patrocinados por empresas, que financiam sua produção.

Essa dupla abertura para anúncios ata intensamente o mercado publicitário ao meio televisivo, uma relação que só cresce ao longo da década de 1960 e que será particularmente importante em *Mad Men*. De acordo com Horace Newcomb, a série se esforça para retratar que "as agências, assim como os espectadores, tiveram que aprender a como usar, como vender e como pensar com o meio" (NEWCOMB, 2011, p. 106). Tal processo de aprendizado aparece em *The Benefactor* (Temporada 2, Episódio 3), quando Harry Crane, até então um personagem secundário na trama da série, tenta vender o patrocínio do programa *The Defenders* (CBS, 1961-65) para uma empresa de batom. Seu valor está barato pois o

¹²⁹ Interessantemente, é um jornal impresso, o *Washington Post*, que irá investigar Watergate e provar as ligações com a Casa Branca, até que os telejornais começam a lentamente assumir mais protagonismo.

programa terá um episódio controverso em torno do aborto, e por isso a empresa acaba declinando. As conversas em torno dessa sua tentativa, contudo, apresentam ansiedades em torno da televisão e sua relação com a publicidade, "questões em torno do que a televisão pode ou não fazer, o que a publicidade pode ou não fazer, o que 'patrocínio' significa", em um episódio que continuamente traz à tona o debate em torno de qual é o papel cultural e social da televisão (NEWCOMB, 2011, p. 107).

Crane usa dessa iniciativa para conseguir criar um Departamento de Televisão dentro da Sterling Cooper, inicialmente composto por apenas ele. Porém, na medida em que a televisão se torna a principal forma de lucro das agências publicitárias, tendo em vista os custos em torno da produção de comerciais, esse departamento se torna cada vez mais importante. Em *A Night to Remember* (Temporada 2, Episódio 8), uma função adicional se torna necessária para o departamento: a leitura dos roteiros dos programas, para garantir que os temas tratados não entrem em atrito com os comerciais ou com o nome dos anunciantes. Como mencionado anteriormente, Joan assume essa função, e sua leitura voraz dos roteiros lhe possibilita perceber uma mudança importante na trama de *As The World Turns*; sua sugestão de comprar o espaço comercial logo antes de um provável aumento na audiência permite que o cliente economize e todos ficam felizes. A trama desses programas, então, aparece cada vez mais em reuniões comerciais: reviravoltas se tornam oportunidades de negócios, e *spoilers* são dados para entreter o cliente antes de um *pitching*.¹³⁰

Entre o cabo e o streaming: Reflexividade e o Fim de uma Era

Essa inter-relação entre a indústria publicitária e a indústria televisiva encenada na série é particularmente importante para entender a reflexividade da série. Como apresentado ao longo deste capítulo, *Mad Men* representa muito bem a centralidade que a televisão ganha na sociedade americana ao longo da década de 1960, servindo "como o meio pelo qual os tempos, espaços, e identidades de nossas vidas são tanto distinguidas quanto conectadas" (JOYRICH, 2013, p. 216). Porém, o que a inflação da importância do departamento de televisão na Sterling Cooper também demonstra é que a televisão comercial é, acima de tudo, *sobre seus anúncios publicitários*.

¹³⁰ Em *Waldorf Stories* (Temporada 4, Episódio 6), por exemplo, Don está atrasado para um *pitching*, e para entreter o cliente que o espera Harry Crane fica lhe adiantando diversas tramas dos próximos episódios de *Peyton Place* (Grace Metalious, ABC, 1964-9).

De acordo com Michael Szalay, o modelo de televisão comercial pode ser definido como as emissoras "usando a programação para vender *seus espectadores imaginados* para anunciantes" (SZALAY, 2013, p. 122, ênfases minhas). Para Lynne Joyrich, no mundo da televisão os próprios espectadores "sempre foram *a verdadeira mercadoria*": a indústria televisiva "opera ao vender audiências para anunciantes, que compram tempo [de tela] para alcançar esses consumidores-alvo" (JOYRICH, 2013, p. 219, ênfases minhas).¹³¹

Dessa forma, para a autora, pode-se dizer que *Mad Men* é, entre outras coisas, *sobre a televisão*: um programa que ao mesmo tempo em que "exibe a crescente significância da própria televisão", também "explora as identificações e desidentificações da sociedade do consumo [...], literalmente pensando *por meio* da mídia para pensar através da identidade" (*idem*, p. 220). O comercialismo na série, reforçado pela centralidade cênica de uma agência de publicidade, é também sobre o processo como a televisão e seus anúncios irão construir identidades a partir da metade do século passado, revelando "as formas como *nossas* diferenças enquanto sujeitos sociais são marcadas pela mídia [...], chamando atenção para como identidades se tornam, de fato, são delimitadas - realizadas, em parte, *enquanto* categorias de mercado" (*idem*, p. 222). O que Joyrich descreve em seu artigo sobre *Mad Men*, por fim, é como a série retrata a transformação, ao longo da década de 1960, de grupos sociais em grupos *demográficos*, em públicos-alvo para as emissoras televisivas e os anunciantes que desejam tipificar e alcançar esses grupos.¹³²

Para Michael Szalay, professor de literatura inglesa e de história na Universidade da Califórnia em Irvine, pode se falar de uma *reflexividade industrial* em *Mad Men* na medida em que a série "também é sobre o que significa escrever para, produzir, e promover uma série de qualidade" contemporânea - apesar do seu foco no passado (SZALAY, 2013, p. 111).¹³³ Importante para essa reflexividade na série seria a figura do *showrunner*, o criador da série que a partir dos anos 1990 assume uma posição que "em muito excede o que era tradicionalmente requisitado dos produtores e inclui tudo desde administrar a equipe de produção até promover 'franquias transmídias'", de tal forma que "se torna impossível de distinguir entre as funções *criativas* e *executivas* de um *showrunner*" (*idem*, p. 112, ênfases minhas).

¹³¹ Pode-se dizer, inclusive, que o modelo atual de *streaming* digital, e seus procedimentos de mineração de dados dos usuários, radicaliza esse procedimento.

¹³² Similarmente, no Brasil ao longo das décadas de 1970 e 1980 as emissoras televisivas, em particular a Rede Globo, irão se utilizar das telenovelas, já ali o espaço principal de veiculação de interpretações da nação, como forma de apresentar uma vitrine didática sobre o mundo do consumo (ver HAMBURGER, 2005, 2013a e 2019).

¹³³ O autor faz uso do termo "reflexividade industrial" a partir da obra de John Caldwell. Para mais, ver: CALDWELL, John. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008.

A série, para o autor, apresenta uma analogia entre "a posição de Draper enquanto diretor criativo da Sterling Cooper com a posição [de Matthew Weiner] enquanto *showrunner* de *Mad Men*", na medida em que ele "deriva sua criatividade das - e não em conflito com - funções administrativas requeridas dele" (*idem*, p. 113). Dessa forma, Don Draper se torna um duplo fetiche, a série reificando no personagem e nas suas relações com os funcionários da agência o seu próprio processo de fetichização na produção televisiva:

Redatores publicitários vendem sua força de trabalho em troca de um salário em uma agência, que extrai mais-valia deste trabalho ao revendê-lo enquanto "trabalho criativo" para corporações que geram mais-valia, de forma análoga, ao revender com lucro o trabalho materializado daqueles que produzem seus produtos ou provêm seus serviços. *Similarmente*, roteiristas para televisão comercial vendem sua força de trabalho para produtoras que revendem esse trabalho enquanto trabalho criativo para as emissoras, que vendem tempo no ar para corporações atraídas pela perspectiva de atingir os espectadores que consomem o trabalho criativo em questão. *Draper fecha esse circuito.*^{134 135}

Como as análises de Joyrich e Szalay habilmente demonstram, ao falar da televisão do passado, *Mad Men* também está falando da televisão do seu presente, da sua própria produção e de sua posição no panorama televisivo quando ia ao ar. Aqui se encontra de novo a complexa relação entre passado e presente que identifiquei em outros aspectos da série: diegeticamente aparente na duplicidade Don Draper do presente e Dick Whitman do passado, tematicamente aparente nas aproximações entre ansiedades em torno da masculinidade no período retratado e na contemporaneidade, e estruturalmente aparente nos usos de referências culturais e na relação estabelecida com a memória cultural do passado. É importante então, antes de seguirmos, retomar um pouco as diferenças industriais que separam a televisão em cena em *Mad Men* e a televisão na qual ela vai ao ar.

De acordo com a literatura especializada, diversas mudanças em torno das *formas de fruição* da televisão irão levar a mudanças centrais no modo de produção televisiva. Resumidamente, o advento do videocassete, da televisão a cabo, e acima de tudo do controle remoto irão permitir uma liberdade muito maior ao espectador. Essas "tecnologias de conveniência" que realçam "a habilidade do espectador de controlar a televisão" e que só se

¹³⁴ SZALAY, Michael. "The Writer as Producer, or, the Hip Figure after HBO". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 127, ênfases minhas.

¹³⁵ Fica evidente, no linguajar usado pelo autor, o quanto sua análise está marcada pela teorização marxista do "fetichismo da mercadoria", aqui aplicada em coisas vistas inicialmente como *meios* para se vender um produto, mas que na realidade também são *fins*, são produtos, em si mesmas. Ver: MARX, Karl. *O Capital - Crítica da Economia Política* (Livro I: O processo de produção do capital). São Paulo: Editora Boitempo, 2013, p. 146-158.

tornarão mais comuns com o advento da distribuição digital (LOTZ, 2007, p. 54), desobrigam os espectadores a seguirem a rígida grade de programação das emissoras de canal aberto (no caso dos Estados Unidos, as antes todas-poderosas ABC, CBS e NBC). Como forma de se contrapor a essa maior liberdade, que coloca em risco o modelo de financiamento tradicional da televisão, tanto as emissoras quanto os nascentes canais a cabo irão investir em formas de manter o espectador sintonizado em e atento à sua programação, e acima de tudo irão investir em formas seriadas mais longas e fidelizantes (seria a melodramatização do seriado americano, da qual escrevi mais cedo nesta tese; ver capítulo 1).¹³⁶

A multiplicação de canais a cabo, que aumentam o leque de opções no *dial* da televisão, marca uma mudança da era do *broadcasting* para o que veio se chamar de *narrowcasting*: ao invés de se pensar em um público geral, entendido enquanto "'familiar' e 'nacional'" e com sua espectralidade definida em uma grade em fluxo, "cada canal pode tentar *atender e constituir os gostos específicos de um público em particular*" (JOYRICH, 2013, p. 219, ênfases minhas). Entram em cena os canais especializados: canais de esporte, canais infantis, canais culinários, canais de filme, etc, ao contrário de um canal que organiza esses diferentes gostos e espectadores em uma só grade horária (esses ainda continuam existindo, claro, mas competem agora com uma miríade de outros agentes).

É nesse cenário que American Movie Classics, o canal a cabo que irá distribuir *Mad Men*, surge em 1984 oferecendo filmes da Era de Ouro Hollywoodiana (lançados entre 1930 e 1950) sem cortes enquanto um canal por assinatura. Ao oferecer acesso a filmes clássicos sem anúncios, o canal oferecia mais do que a experiência cinematográfica "sem sair de casa"; ele estava também recompensando seus assinantes "com o valor prestigioso de uma programação marcada enquanto 'qualidade'" - termo que denota uma distinção perante o fluxo pela ausência do modelo usual de fruição televisiva (*idem, idem*). O canal então inicialmente se distingue enquanto programação "de qualidade" ao proporcionar acesso a bens culturais já qualificados enquanto "arte" (filmes clássicos) em um regime de fruição diverso da televisão convencional (sem intervalos comerciais) - sua marca é definida pelo quanto se posiciona como um canal a cabo que "não é televisão".

Isso muda nos anos 1990, quando uma estagnação do número de assinantes leva o canal a mudar de um regime por assinatura para parte de um pacote básico de canais a cabo (com intervalos comerciais), e em 2002 perde também sua distinção "clássica" quando

¹³⁶ Faço uma discussão mais longa do papel dessas tecnologias de conveniência no desenvolvimento de formas novas de ficção seriada em minha dissertação de mestrado. Ver: GOZZI, Giancarlo Casellato. *As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político e interação com o público em House of Cards*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 128-133.

começa a transmitir filmes de todas as décadas (para mais da história do canal, ver EDGERTON, 2011, p. 7). Se por um lado o canal aumenta seu alcance, por outro ele também passa a competir com outros canais a cabo básicos que também passam filmes com intervalos comerciais (por exemplo, com a TNT). Ele também perde sua distinção de qualidade, na medida em que a Turner Classic Movies, outro canal a cabo especializado em cinema clássico americano, passa a explorar essa identidade, e canais a cabo *premium* como Showtime e HBO assumem com mais sucesso sua qualidade *cinemática* (JOYRICH, 2013, p. 220; ver também RICHARDS, 2021).¹³⁷

É nesse nexo de perda de identidade da marca e procura por reinvenção que *Mad Men* chega às mesas dos executivos da American Movie Classics, agora sob o nome AMC (nem mais há *Movie* em seu nome, apenas em alusão). Matthew Weiner, o criador da série, já havia tentado emplacar o seu projeto em canais mais prestigiosos, porém sem sucesso (ver EDGERTON, 2011; ver também MARTIN, 2013, p. 239-263). Há um argumento a ser feito que *Mad Men* caía como uma luva na programação do canal, já que sua referencialidade visual ao cinema dos anos 1950 e 1960 complementava o catálogo do canal (EDGERTON, 2011, p. 8). Porém, o que é fascinante é que a AMC tenha escolhido como projeto de revitalização da marca, como instrumento para se reposicionar em um oceano de canais, não uma nova aposta no cinema mas em se reafirmar como *televisão*. O produto escolhido para alavancar esse posicionamento, primeiramente, não era um reforço ao acesso a filmes clássicos mas uma série televisiva original que se afirma tão culturalmente legítima quanto esses filmes (como discutido no final do terceiro capítulo). Além disso, Weiner vinha com o *pedigree* de autor televisivo realçado pela sua participação enquanto roteirista e depois produtor executivo de *Sopranos* (David Chase, HBO, 1999-2007); o marketing da primeira temporada, inclusive, irá reforçar justamente o nome de Weiner e *Mad Men* enquanto *writer-driven drama* (EDGERTON, 2019, p. 21). Para Lynne Joyrich, "'qualidade' aqui significava *revisitar a TV* - retornar não a filmes clássicos mas à *televisualidade* para se distinguir" (JOYRICH, 2013, p. 220, ênfases minhas).¹³⁸

Isso não quer dizer que *Mad Men* se posicione como um produto televisivo "qualquer"; como discutido no capítulo anterior, sua intensa e complexa relação com a memória cultural da década de 1960 e com as referências que a compõem quer tanto dar autenticidade e comentário à trama quanto posicionar a série como algo diverso e

¹³⁷ Como o próprio slogan da HBO afirma, *It's Not TV, it's HBO*.

¹³⁸ Aqui a autora faz uso do termo *televisualidade* primeiramente definido por John Caldwell. Ver: CALDWELL, John. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

culturalmente legítimo. Uma série de televisão acima de tudo, mas uma que se diferencia do resto, "criando diferença da semelhança, demarcando segmentação do fluxo" (*idem*, p. 221).

Além desse uso intenso de referências culturais (como usar uma música dos Beatles "que ninguém mais consegue"), a série também distingue sua qualidade de escrita com relação ao que vê como produto televisivo menor: a sempre escanteada *soap opera*. Voltemos para *A Night to Remember* (Temporada 2, Episódio 8) e a trama de Joan lendo roteiros de *soaps* para encontrar oportunidades aos clientes e localizar polêmicas que os prejudiquem. Em uma cena do episódio, Joan lê os roteiros e seu marido, um médico, entra em casa com o jantar. Frente à reclamação de que ela não tinha posto os pratos, ela se justifica dizendo que perdeu a hora pois "você não vai acreditar no que vai acontecer em *As the World Turns*". Greg responde, rindo, "você está certa aí". Joan lhe pergunta então se seria possível alguém acordar de um coma sem saber quem é, e mais ainda, se seria muito ridículo essa pessoa passar a ter um sotaque diferente do que tinha; ele ri, diz que sim, e que se tivesse ocorrido alguma vez "daria uma boa história".

O mesmo caráter "ridículo" das tramas e atuações em *soap operas* reaparece em cenas quando Megan Draper passa a perseguir uma carreira de atuação na quinta temporada, ajuda as amigas atrizes lendo roteiros com elas, e finalmente consegue na sexta temporada um papel em uma *soap opera* - a ficcional *Berkshire Falls*. *Mad Men* pode até reconhecer o melodramático em si mesma (como vimos no primeiro capítulo), mas esse é um melodrama de diferente estirpe, o melodrama doméstico da década de 1950 elevado posteriormente pela crítica, e não o melodrama menor que aparece na televisão (até, claro, a série entrar em cena).

Apesar disso, a série ainda se entende não como "mais que televisão", como a AMC se definia nas primeiras décadas de sua existência ou como a HBO se posicionou no mercado a partir da década de 1990, mas como nascendo do e comentando seu próprio meio televisivo. Isso é visto na engenhosa forma com que *Mad Men* lida com os intervalos comerciais da AMC. Quando ia ao ar, e como forma de se contrapor à tendência do espectador de mudar de canal quando começam as propagandas, a série passou a adotar o que Lynne Joyrich chama de *bridging "bumpers"*: no começo de cada comercial, a AMC apresentava uma ficha com "algum fato divertido sobre o produto anunciado ou sobre a história dessa marca", ficha essa visualmente identificada com a série por um logo de *Mad Men* e "um fundo do prédio da Sterling Cooper" (JOYRICH, 2013, p. 227). Esse artifício, chamado pela AMC de "*Mad*-vertising", transformava os intervalos em "menos 'interrupções' e mais continuações", e esses intertítulos não só ressoavam com a série pelas informações que apresentavam, como "os comerciais que os seguiam eram constantemente ligados a *Mad Men* pelo uso de algumas

das mesmas estratégias que distinguem o programa", indo desde visual retrô, citações a textos e eventos midiáticos do passado, até "a demarcação de identidade por meio de formas midiáticas e de marketing" (*idem, idem*).¹³⁹¹⁴⁰

Talvez você, leitor, estranhe ler sobre *bridging bumpers* ou intervalos comerciais ocorrendo enquanto assiste *Mad Men*, pois como eu você provavelmente assistiu a série por meio de uma plataforma de *streaming*, onde tais intervalos inexistem e as empresas se esforçam em mecanismos para você continuar assistindo aos episódios um atrás do outro.¹⁴¹ O interessante é que enquanto a diegese da série termina na passagem de um modelo industrial para outro, ela em si termina durante outra mudança industrial central.

Na diegese a trama de *Mad Men* termina em Novembro de 1970, momento em que a produção pelas emissoras de televisão começa a diminuir. Ao invés de criarem, produzirem e transmitirem aquilo que vai ao ar, as emissoras passam a comprar projetos de produtoras independentes, como uma forma de diminuir os custos em torno da produção de uma série ou outro programa televisivo (de forma similar com o que ocorre na indústria cinematográfica hollywoodiana). Isso leva a uma maior diversificação e inovação das séries, e produzirá um importante *corpus* que influenciará os desenvolvimentos formais que ocorreriam nas próximas décadas (desde *The Mary Tyler Moore Show* até *Roots*).¹⁴² Tal movimento rumo a produtoras independentes é inclusive retratado em seus passos iniciais na própria série, quando Joan, após a absorção da SC&P pela McCann Erikson, sai da empresa e começa uma produtora independente de filmes publicitários em *Person to Person* (Temporada 7, Episódio 14).

Já a mudança na qual a série se encaixa é o advento das plataformas de *streaming* digitais, que entram em cena no final dos anos 2000 enquanto competidores dos canais a cabo, e em meados da década de 2010 já os suplantam como meio principal de distribuição global de produtos televisivos. A televisão convencional e a televisão a cabo continuam vivas

¹³⁹ Para exemplos concretos dessa inventiva solução, ver: JOYRICH, Lynne. "Media Madness: Multiple Identity (Dis)Orders in *Mad Men*". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 227-230.

Para um vídeo de uma das propagandas veiculadas durante um episódio de *Mad Men*, ver: <https://www.nytimes.com/2010/08/04/business/media/04adco.html>. Acesso em: 31/07/2023.

¹⁴⁰ novelas brasileiras de televisão também usam esses recursos - ver meu artigo sobre Vale Tudo na revista Imagem da Unicamp.

¹⁴¹ Como pulando para o próximo depois de alguns segundos dos créditos finais, ou cortando as sequências de abertura para dar maior continuidade às cenas propriamente diegéticas. Ver mais em: JENNER, Mareike. *Netflix and the Re-Invention of Television*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018, p. 119-138.

¹⁴² Para mais sobre a entrada em cena das produtoras independentes na indústria televisiva, ver FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise (ed). *MTM: "Quality Television"*. Londres: BFI, 1984.

e presentes, porém o aumento da importância das plataformas de *streaming* levou esses agentes a também investirem eles mesmos em suas próprias plataformas: o que foi se estabelecendo, então, foi a mudança de um panorama televisivo de múltiplos canais em competição por nichos demográficos (considerando aqui tanto canais abertos, a cabo, como de distribuição online) para um de algumas plataformas de *streaming* que centralizam a espetatorialidade em um catálogo, que dispensa as grades que organizavam a experiência televisiva e dialoga com múltiplos nichos (ver LOTZ, 2017; JENNER, 2018).

Essa mudança, na realidade, beneficiou a popularidade de *Mad Men* fora dos Estados Unidos, pelo menos no caso específico brasileiro. Inicialmente, a série teve seus direitos de exibição licenciados no antigo modelo de *syndication* para a HBO Latinoamérica, que passou a exibir a série no canal a cabo *premium* em 2008.¹⁴³ Ela também foi licenciada para a televisão aberta, passando na TV Cultura, em versão dublada, a partir de 2013,¹⁴⁴ mas é sua entrada no catálogo da Netflix em 2011 que mais popularizou a série nas telas brasileiras (ela saiu do catálogo da plataforma em 2020).¹⁴⁵ Foi por volta desse período, por exemplo, que passei a ouvir mais o nome da série em conversas com amigos e em sugestões como "a próxima série que você precisa ver". A entrada de *Mad Men* na Netflix, inclusive, foi mutuamente benéfica: por um lado, a plataforma ampliou o público global da série muito mais do que o antigo esquema de licenciamento e distribuição internacional; por outro, a série também empresta o seu prestígio para a plataforma nascente, logo após "ter estabelecido sozinha a AMC como o destino para TV de qualidade" (GOODLAD et al, 2013, p. 21).¹⁴⁶

Tais afirmações, deve-se ressaltar, se baseiam unicamente na minha própria experiência quando passei a ouvir falar de *Mad Men*. A Netflix apenas recentemente passou a disponibilizar alguns dados de audiência para o público, então não é possível saber quanto sucesso a série teve enquanto estava no seu catálogo.¹⁴⁷ Tal opacidade do mundo do

¹⁴³ Ver: <https://teleseries.com.br/mad-men-estreia-este-sabado-na-hbo/>. Acesso em: 31/07/2023.

¹⁴⁴ As exibições na TV Cultura, inclusive, eram dubladas. Ver: <https://ligadoemserie.com.br/2013/03/mad-men-sera-exibida-na-tv-cultura/>. Acesso em: 31/07/2023.

¹⁴⁵ Para a entrada da série no catálogo da Netflix, ver: <https://www.barrons.com/articles/BL-SWB-21573>. Para sua saída, ver: <https://cinpop.com.br/mad-men-todas-as-temporadas-serao-retiradas-da-netflix-251278/>. Acesso em: 31/07/2023. Atualmente, a série se encontra disponível em território brasileiro apenas pela Amazon Prime Video.

¹⁴⁶ *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008-13) também entrou no catálogo da Netflix na mesma época, também teve sua popularidade brasileira muito beneficiada por isso, e não coincidentemente também foi inicialmente transmitida pela AMC.

¹⁴⁷ Ver, novamente: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/netflixs-top-10-data-change-1235048213/>. Acesso em: 15/10/2023.

streaming se deve em parte à falta de legislação que regule suas práticas, questão cada vez mais urgente nos dias de hoje.¹⁴⁸

Porém, para além das possíveis vantagens em ampliação global do público, há uma evidente mudança no regime de fruição de uma série em uma plataforma: se antes os episódios iam ao ar uma vez por semana (no caso da exibição original de *Mad Men* na AMC, na disputada faixa das 22 horas do Domingo),¹⁴⁹ no streaming ele está disponível para ser assistido fora de uma grade horária e à disposição do espectador/usuário (para uma discussão aprofundada sobre o modelo não-linear de distribuição televisiva pela Internet, ver LOTZ, 2017, p. 32-56). Se o catálogo online amplia a liberdade de escolha do espectador (JENNER, 2018), o espetáculo também se torna mais individualizado e solitário.

Quando *Mad Men* foi ao ar pela primeira vez em 2007 o *streaming* ainda era novidade,¹⁵⁰ mas outras formas de individualizar a fruição televisiva, como a capacidade de gravar o programa enquanto ele vai ao ar para reassistir depois ou box de DVDs de temporadas inteiras, não só existiam como eram muito populares (ver mais em LOTZ, 2007). Ainda assim, a mudança para a distribuição digital acaba por especialmente impactar o *liveness*, a simultaneidade da televisão convencional, e também a "comunidade imaginária" que essa simultaneidade promovia. Há, claro, outras formas de se criar e estimular comunidades de fãs online (como muito bem analisado em JENKINS, 2009), mas a *simultaneidade* da televisão é enfraquecida pelo *streaming*.

Mad Men está posicionada historicamente entre o regime de produção e exibição da televisão a cabo e o regime de exibição do *streaming*. E em sua última cartada reflexiva, a série não só retrata o amadurecimento da televisão no passado e metonimicamente comenta o regime de produção da televisão no seu presente, como se lamenta do fim próximo da simultaneidade do regime de exibição televisiva no seu futuro. Isso ocorre na última representação que a série faz de um evento histórico e televisivo da década de 1960, a chegada do Homem à Lua em 20 de Julho de 1969, em *Waterloo* (Temporada 7, Episódio 7).

Assim como em *A Tale of Two Cities*, esse episódio também começa com a imagem de uma televisão antiga ligada, passando o lançamento do foguete Saturno V que levará os astronautas à Lua. Só que se no caso anterior o plano seguinte é de Don entediado assistindo

¹⁴⁸ Como visto, por exemplo, na atual greve de roteiristas e atores nos Estados Unidos, que pressionam por contratos mais justos de remuneração por filmes e séries distribuídos online.

Ver: <https://www.wgacontract2023.org/>; <https://www.sagafrastrike.org/>. Acesso em: 31/07/2023.

¹⁴⁹ Isso no caso estadunidense. Ao contrário do marasmo do Domingo à noite na televisão brasileira, os canais a cabo nos Estados Unidos normalmente exibem os episódios de suas séries de prestígio no Domingo à noite, algo que a HBO replica em suas exibições ao redor do mundo.

¹⁵⁰ A Netflix tinha mudado de uma empresa de aluguel de DVDs pela internet para uma plataforma de *streaming* digital apenas 1 ano antes. Ver: https://about.netflix.com/pt_br. Acesso em: 28/07/2023.

a Convenção Democrata e reclamando com Megan da inação dos democratas, aqui é Bert Cooper que olha maravilhado para a cena como uma criança.¹⁵¹ Ao contrário dos exemplos que apresentei anteriormente, quando as pessoas se aglomeravam em torno do aparelho em horror frente a uma tragédia (como no caso do assassinato de John Kennedy), aqui o clima é de euforia e celebração, reforçando o sentimento de união que a comunidade de espectadores televisivos pode promover.

Isso aparece acima de tudo quando o módulo lunar de fato chega à Lua na noite do dia 20, mais ou menos na metade do episódio. Quatro grupos diferentes são mostrados assistindo a cobertura da descida de Neil Armstrong e Buzz Aldrin no solo lunar: Henry Francis, Betty, seus filhos com Don e uma família de amigos que visitam a casa deles; Don, Peggy, Peter e Harry em um quarto de hotel em Indianápolis; Roger Sterling e sua família em seu apartamento; e Bert Cooper e sua empregada (ele morre logo depois dessa cena, se contrapondo ao clima de celebração nacional). Os quatro grupos estão geograficamente separados, mas o que os une (além de, claro, serem todos personagens da mesma série) é estarem todos simultaneamente assistindo o mesmo evento histórico ocorrendo pela televisão.¹⁵² Um dos personagens-espectadores, o filho adolescente da família que visita os Francis, critica o dispêndio bilionário que permitiu o feito tecnológico, mas é rapidamente calado pelo pai, e quando Sally replica o comentário para Don pelo telefone, ele pergunta se "ela realmente acredita nisso" e ela diz que não. O clima, acima de tudo, é de orgulho, deslumbramento, celebração e união.

Tal união dos telespectadores enquanto "uma família" é comentada diretamente por Peggy no dia seguinte, quando ela e os demais em Indianápolis vão fazer um *pitching* para a conta do Burger Chef, uma rede de *fast-food*. O *pitching* em si já iria girar em torno da capacidade da empresa "criar uma família" em torno das mesas de seus restaurantes, de promover a união de seus consumidores em um mundo de caos e desarmonia; como ela fala durante a reunião, "pode haver caos em casa, mas há um jantar em família no Burger Chef". Mas o que nos interessa aqui é como ela irá trazer as cenas dos astronautas na Lua, vistas na noite anterior, para dentro do discurso que irá apresentar, e o quanto isso diz sobre a própria experiência de assistir *Mad Men*. Eis como ela começa, após Don apresentá-la:

¹⁵¹ O personagem, que morrerá nesse episódio, inclusive começa a reclamar com sua empregada que liga o aspirador de pó bem na hora do lançamento.

¹⁵² Uma pancada de comemoração quando Armstrong pisa na Lua, ouvida no quarto de hotel em Indianápolis, lembra Don, Peggy, Peter e Harry que eles não estão sozinhos assistindo a História na TV.





Figs. 47-50: Família e Nação se unem para ver o Homem na Lua em *Waterloo* (Temporada 7, Episódio 7).

Eu certamente não poderei contar uma história melhor do que a que assistimos ontem à noite. Eu não sei o que foi mais milagroso, o avanço tecnológico que elevou nossa espécie para uma nova perspectiva, ou *o fato que todos nós estávamos fazendo a mesma coisa ao mesmo tempo*. Sentados nessa sala, nós ainda podemos sentir *o prazer dessa conexão*. Porque, eu percebo agora, *estávamos famintos por ela*. Realmente estávamos.¹⁵³

Os exemplos de desunião que comprovariam essa fome por conexão são dos anos 1960: "o pai gosta de Sinatra, o filho de Rolling Stones, a televisão sempre ligada com Vietnã ao fundo, o noticiário ganha toda noite". Uma das vantagens do Burger Chef, de acordo com Peggy, é justamente que lá "não há televisão". Mas o prazer da conexão permitida por todos estarem fazendo a mesma coisa ao mesmo tempo, e pela qual estavam famintos, foi justamente permitida pela televisão; foi *criada* pela televisão. Talvez essa mesma simultaneidade de fruição tenha sido experienciada pelos espectadores de *Mad Men* que assistiram a esse episódio quando foi ao ar, em 25 de Maio de 2014. Quando a série mostra seus personagens todos juntos celebrando uma exibição televisiva, e depois coloca Peggy reforçando essa união, ela também está falando de sua própria exibição, que estava chegando ao fim - tanto a série, cuja segunda parte da última temporada iria ao ar no ano seguinte, quanto da televisão a cabo que possibilitou que ela fosse ao ar e que estava começando a correr para alcançar o *streaming*.

Esse mesmo sentimento de fim e perda acompanha a segunda metade da sétima temporada, que vai ao ar entre Abril e Maio de 2015 e conclui *Mad Men*. De acordo com Matt Seitz, esses últimos sete episódios são "um metacomentário sobre a morte de uma série de televisão enquanto Morte com M maiúsculo: uma inevitabilidade que deve ser aceita com graça" (SEITZ, 2015, p. 403; Kristina Graour vai no mesmo argumento em GRAOUR, 2019). Como escrevi no segundo capítulo, essa última parte de *Mad Men* é marcada por fins: o divórcio de Don e Megan é finalizado; o moderno apartamento que tinham comprado é vendido; e a agência SC&P, comprada enquanto uma subsidiária da McCann Erikson, é absorvida pelo conglomerado publicitário em *Time & Life* (Temporada 7, Episódio 11). Para Marjolaine Boutet, despido de um casamento, apartamento e até mesmo uma empresa, Don embarca em uma viagem rumo ao Oeste que pode ser lida como "o 'fim' de Don Draper enquanto um personagem" (BOUTET, 2019, p. 210).

Seitz, Graour e Boutet relacionam então o fim da série, sua "morte", como um exercício de metanarração, de destrinchamento das estruturas narrativas que a sustentavam.

¹⁵³ WATERLOO. In: MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Direção de Matthew Weiner. Estados Unidos: AMC, 2014. 45 min, son., color. Temporada 7, episódio 7. Série exibida pela Amazon Prime. Acesso em: 28/07/2023.

Porém, o que me interessa é o quanto esse final um tanto fúnebre fala também sobre o fim de uma televisão. Isso é metaforicamente comentado em *Lost Horizon* (Temporada 7, Episódio 12), quando Roger e Peggy, por motivos diferentes, se encontram sozinhos no escritório dilapidado da SC&P. Entre paredes desmontadas, fios soltos e papelada espalhada pelo chão, os dois personagens bebem e falam sobre seu futuro na gigante McCann. Roger relembra de histórias de seu tempo na Marinha durante a Segunda Guerra, e continua a metáfora para falar da própria agência (e da série): ele olha para o escritório em ruínas e comenta "esse foi um barco e tanto, sabia?". Peggy responde cética: "só parece bom agora, mas era miserável enquanto você estava nele. Acredite em mim". "É realmente como você vai lembrar desse lugar?", Roger retruca. Peggy sorri e diz que não. Nessa cena curta, dois personagens falam do fim do escritório em que trabalharam, mas também são dois atores falando do fim de uma série em que trabalharam, e também, porque não, os roteiristas comentando o fim de um projeto que dedicaram quase uma década de suas vidas.

Quando os últimos sete episódios de *Mad Men* começaram a ir ao ar na Primavera de 2015, o *marketing* da AMC apropriadamente intitulou essa parte de "O Fim de uma Era". É o fim de uma década, o fim de uma série, e o fim de uma Era da Televisão.

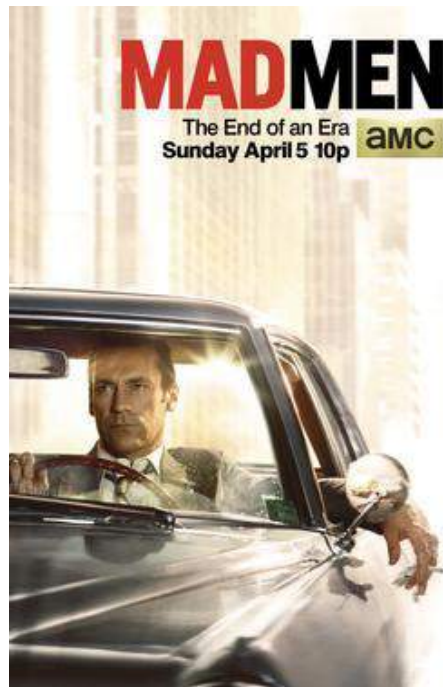


Fig. 51: Pôster promocional da última parte da sétima temporada de *Mad Men*.

Conclusão: Eras de Ouro da Televisão, mudanças industriais e o futuro da série televisiva

Terminando sua última temporada em um momento de consagração da distribuição por *streaming* e da ascensão da produção de séries originais pelas plataformas, *Mad Men* acaba por figurar no fim de uma era de produção televisiva, o fim de um desenvolvimento formal das séries de televisão. O uso de Era da Televisão ao fim do capítulo anterior, em maiúsculas mesmo, não é por acaso; o momento das séries de canais a cabo, mais ou menos entre meados da década de 1990 e meados da década de 2010, foi chamado justamente de Era de Ouro da Televisão.

Especificamente, falava-se em *Terceira* Era de Ouro da Televisão, ou seja, teria havido duas eras douradas, por assim dizer, anteriores. Uma primeira Era de Ouro teria ocorrido no início da indústria televisiva (entre 1948 e 1961, mais ou menos), quando não havia ainda alguma estandardização de qual seria a programação desse novo meio e adaptações abundavam, principalmente de textos clássicos teatrais. Contudo, uma análise mais detalhada do material ainda disponível dessa época da televisão estadunidense demonstra que, pelo contrário, boa parte dessa produção não se sustentaria hoje em dia, a falta de verba para produção "muitas vezes traía a melhor das intenções", e alguns roteiristas eram simplesmente "muito maçantes" (BAUGHMAN, 2007, p. xii). Essa qualificação do começo da televisão, a posteriori, diz muito mais sobre a produção que a seguiu nos anos 1960, criticada pela sua falta de inventividade e excesso formulaico (ver, novamente, BAUGHMAN, 2007).

A Segunda Era de Ouro da Televisão, por sua vez, seria fruto da guinada para produções independentes nos anos 1970 e 1980, discutida no capítulo anterior. Com as emissoras cada vez mais comprando os direitos de transmissão de produtos que são criados e elaborados por produtoras independentes, a liberdade criativa permitida por essas empresas e a ênfase maior no controle dos roteiristas sobre o produto final teria aumentado a qualidade dessas produções, influenciando os anos seguintes da indústria televisiva (para mais, ver THOMPSON, 1996, o primeiro proponente dessa qualificação; ver também SEPINWALL, 2012). Seria essa segunda era dourada que teria influenciado a seguinte, com séries como *Hill Street Blues* (Steven Bochco; Michael Kozoll, NBC, 1981-87) influenciando fortemente

roteiristas como David Chase (criador de *Os Sopranos*) e David Simon (criador de *The Wire*) em suas próprias obras.

Porém, são as mudanças industriais que discuti no último capítulo, o advento das "tecnologias de conveniência" (LOTZ, 2007) e da multiplicidade dos canais a cabo, que mais produziram a tal Terceira Era de Ouro (para mais usos desse qualificador da produção televisiva contemporânea, ver STARLING CARLOS, 2006; PICHARD, 2011; MARTIN, 2013; LUCAS, 2014). Como já dito, a multiplicação de canais a cabo, a consequente pulverização da audiência e o *narrowcasting* que permitiu a esses canais nascentes se posicionarem no mercado incentivaram técnicas de fidelização nas estruturas das séries que teriam levado a sua "melodramatização" (como discutido nos capítulos 1 e 4), o que reduz a distância entre essas séries e as populares telenovelas (ver HAMBURGER; GOZZI, 2019). O retorno ao próximo episódio na semana seguinte, ou à temporada seguinte no outro ano, é incentivado pela própria estrutura das séries e seus usos inventivos do tempo (tanto dramático, dentro da diegese, quanto real, de organização do tempo dos espectadores; ver WILLIAMS, 2018).

Devo ressaltar que não concordo com o qualitativo de "Era de Ouro" em nenhum desses casos, já que ele não só diz muito pouco sobre o panorama televisivo dessas três fases como também para fazer sentido deve-se singularizar um só *corpus* e ignorar por completo outras obras simultâneas e "menores", assim como outras teleficções. Porém, fica claro que houve um momento específico da indústria televisiva estadunidense entre os anos 1990 e 2010, em que tanto os canais a cabo quanto mesmo as emissoras investiram na produção de séries com características formais mais ou menos similares: seria o caso da serialidade, em lugar da narrativa episódica, das "narrativas complexas" (MITTELL, 2015), do "drama complexo serial" (DUNLEAVY, 2018), da "tensão de sentido entre arco episódico [...] e o arco serial" (SILVA, 2014, p. 7) ou do "melodrama televisivo serial" (WILLIAMS, 2018). Mesmo que não tenham sido as séries mais assistidas do momento, elas foram as mais discutidas na grande mídia e influenciaram os desenvolvimentos da indústria televisiva na virada do milênio. Posso até negar que houve uma "Era de Ouro", mas que houve uma "Era" da televisão, houve.

Para todos os autores que foram citados ao longo desta tese, é *Os Sopranos* que inaugura essa nova era. É com a série de Chase que todos os elementos constituintes desse *corpus* (a narrativa alongada, a ênfase no aprofundamento de personagem, o recurso do anti-herói masculino como protagonista) foram aplicados em uma série que redefiniu o canal em que foi ao ar, a HBO, colocando-a como carro-chefe desse tipo de produção televisiva. Se

Os Sopranos é o ponto de partida dessa fase, *Mad Men* é seu ponto de chegada. Matthew Weiner, inclusive, faz a ponte entre os dois títulos: é com o roteiro do que viria a ser o episódio piloto de *Mad Men* que ele consegue um emprego como roteirista de *Os Sopranos*, chegando a produtor-executivo nas últimas temporadas (ver MARTIN, 2013, p. 242-243), e são os aprendizados que ganha com David Chase que ele aplica a sua própria série (ver EDGERTON, 2011). Em uma série que, como vimos, é tão reflexiva sobre seu meio e sua própria produção, sua posição atando duas pontas de um momento de desenvolvimento formal televisivo aumenta essa reflexividade: em certo sentido, *Mad Men* leva ao limite as possibilidades formais do modo de produção da televisão a cabo. É o último exemplo das "séries de televisão a cabo", e vai até o máximo do que esse modelo proporciona.

Aparentemente, também, não parece ser possível apenas transpor o *know-how* de uma produção de ponta da tv a cabo para uma produção de *streaming*. Em 2016, um ano após o último episódio de *Mad Men* ir ao ar, Weiner começou sua produção seguinte, *The Romanoffs* (Matthew Weiner, Amazon Prime Video, 2018), uma série sobre pessoas que se consideram descendentes da antiga família imperial russa, para a Amazon Prime Video.¹⁵⁴ A série seria escrita, produzida e dirigida inteiramente por ele, junto com uma equipe formada por diversos antigos colaboradores em *Mad Men* (como Semi Chellas e o casal Andre e Maria Jacquemetton, ex-produtores executivos da série) e estrelando nomes conhecidos entre o elenco da série (como Christina Hendricks, que fez o papel de Joan Holloway-Harris, John Slattery, que fez o papel de Roger Sterling, e Jay R. Ferguson, que fez o papel de Stan Rizzo).¹⁵⁵ Ou seja, uma produção original do criador de *Mad Men*, com equipe e elenco da mesma série de sucesso. Porém, *The Romanoffs* foi um fracasso de crítica e, se não temos acesso aos números de público do *streaming*, ela ainda assim não foi renovada para uma segunda temporada e rapidamente caiu no esquecimento, ao contrário de *Mad Men*.¹⁵⁶

Se mudanças tecnológicas que davam mais controle ao espectador levaram a mudanças na própria forma seriada, seria o caso de se esperar que a entrada em cena das plataformas de *streaming*, que profundamente altera as formas de fruição e espectralidade televisivas (LOTZ, 2017; JENNER, 2018), levaria a uma mesma mudança formal. A tentativa

¹⁵⁴Ver: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/mad-men-creator-matthew-weiner-sets-tv-return-amazon-anthology-941429/>. Acesso em: 01/08/2023.

¹⁵⁵Ver: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/matthew-weiner-sets-mad-men-reunion-romanoffs-1033624/>

Acesso em: 01/08/2023.

¹⁵⁶Ver: <https://deadline.com/2019/07/the-romanoffs-too-old-to-die-young-matt-weiner-nic-winding-refn-amazon-cancellations-1202655473/>. Acesso em: 01/08/2023.

frustrada de repetir o sucesso de *Mad Men* com *The Romanoffs* parece também apontar para esse sentido. O que esperar, então, da produção seriada exclusiva para plataformas de *streaming*? Passados dez anos desde o lançamento de *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix, 2013-18), a primeira série de *streaming* a fazer sucesso (ver GOZZI, 2018), há bastante material para se analisar, tendo em vista a produção massiva de séries por parte das grandes plataformas de *streaming*, algo que não cabe aqui nesta conclusão. Suficiente dizer, porém, que não se pode esperar mais do mesmo que veio antes.

Como discutido no último capítulo, a distribuição audiovisual por *streaming* difere fundamentalmente da teletransmissão por conta da sua não-linearidade: ao contrário de uma programação contínua em fluxo, em que os espectadores podem entrar ou não (a depender do que está passando ou vai passar), o *streaming* funciona por catálogo, apresentando um leque de opções para seus usuários acessarem como, quando e onde quiserem (ver mais em LOTZ, 2017, p. 32-56). Se essa fruição por catálogo permite aumentar o leque de opções para nichos demográficos cada vez mais específicos, há também, como já falado, uma perda do caráter de simultaneidade da exibição televisiva; pode haver concomitâncias entre os diferentes hábitos de consumo audiovisual dos espectadores, ou os mesmos podem combinar um horário para assistirem simultaneamente, mas esse *liveness* não é mais dado, ele precisa ser reconstruído.¹⁵⁷

Além disso, há uma mudança crucial com essa apresentação por catálogo. A grade de programação das emissoras de sinal aberto e canais a cabo funciona não só como uma organização dos diferentes grupos demográficos, como também segue regras de exibição marcadas por faixas etárias, por exemplo. Dessa forma, programas mais "adultos" (e "masculinos") ocorrem mais tarde da noite, programas mais "femininos" de manhã e de tarde, e assim por diante. O *narrowcasting* dos canais a cabo, apesar desses canais se diferenciarem por agradarem cada um a um gosto específico, ainda segue essa diferenciação horária. No catálogo, o acesso é *universal* e imediato; pais e responsáveis podem limitar o acesso de suas crianças a programas de uma certa faixa etária, mas há também um esforço correlato das plataformas de *streaming* de diminuir conteúdo polêmico de suas plataformas e, por assim dizer, agradarem a todo mundo. Ou seja, se por um lado há nas plataformas um *narrowcasting* cada vez maior, com séries e filmes abordando nichos demográficos cada vez mais específicos e pessoais, por outro lado há um *broadcasting* no sentido de diminuir

¹⁵⁷ Uma dessas reconstruções foi criada pela Amazon Prime Video a partir da pandemia de COVID-19, em que os usuários podem criar uma *Watch Party*, assistindo (e comentando) ao mesmo tempo algum produto da plataforma, apesar de separados em suas casas.

polêmicas temáticas e inventividade formal em prol de um apelo maior e mais massificado (trato isso no caso específico de *House of Cards* em minha dissertação de mestrado; ver GOZZI, 2018, capítulo 4).

Se *Mad Men* auxilia o posicionamento de mercado da Netflix durante sua consolidação (ajudando a definir a plataforma como um novo lugar para se acessar "séries de qualidade"), parece improvável que a série, como foi ao ar na AMC, teria sido produzida para a plataforma hoje, preocupada como ela está em tentar agradar todo mundo, ao mesmo tempo em que produz algo para cada um. Não me parece possível definir ainda as mudanças da forma seriada sob a égide do *streaming*, mas é bastante claro que tudo que a televisão a cabo permitiu em seus anos áureos se encontra presente em *Mad Men*.

Referências Bibliográficas

ALLEN, Robert. *Speaking of Soap Opera*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Tim. "Uneasy Listening: Music, Sound, and Criticizing Camelot in *Mad Men*". In: EDGERTON, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 72-85.

ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Londres: Methuen, 1985.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large - Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARISTÓTELES. "Poética". In: *Os Pensadores – História das Grandes Ideias do Mundo Ocidental – vol. IV: Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 443-533.

BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019.

BARNOUW, Eric. *Tube of Plenty*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

BAUGHMAN, James L. *Same Time, Same Station: Creating American Television, 1948-1961*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007.

BOAL, Iain; CLARK, T. J.; MATTHEWS, Joseph; WATTS, Michael. "The State, The Spectacle, and September 11". In: *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. Londres: Verso, 2005, p. 16-37.

BODROGHKOZY, Aniko. *Groove Tube - Sixties Television and Youth Rebellion*. Durham: Duke University Press, 2001.

BOUTET, Marjolaine. "Mad Men's Finale and the Making of History". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 209-219.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Jeremy. *Television Style*. Londres: Routledge, 2010.

_____. "'Smoke Gets in Your Eyes': Historicizing Visual Style in *Mad Men*". In: Edgerton, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 55-71.

_____. "Mad Men: Visual Style". In: Thompson, Ethan; Mittell, Jason. *How to Watch Television*. Nova York: New York University Press, 2013, p. 38-46.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDWELL, John. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

_____. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008.

CAPANEMA, Letícia. "Complexidade nas obras televisuais de David Lynch". In: *GEMInIS*. São Carlos, ano 7, n. 2, 2016, p. 56-77.

CARVETH, Rod. "The Depiction of the Civil Rights Movement on *Mad Men*". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 65-79.

CHOPRA-GANT, Mike. *Hollywood Genres and Post-War America - Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres: I.B. Tauris, 2006.

COHAN, Steve. *Masked Men: Masculinities and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". In: *Revista de Estudos Feministas*, n. 21, v. 1, 2013, p. 241-282.

CROMB, Brenda. "'The Good Place' and 'The Place That Cannot Be': Politics, Melodrama and Utopia". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 67-78.

CURDILEONE, K. A. "'Politics in an Age of Anxiety': Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960". In: *The Journal of American History*, Set. 2000, p. 515-545.

DAVIDSON, Diana. "'A Mother Like You': Pregnancy, the Maternal, and Nostalgia". In: Stoddart, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 136-153.

DIDION, Joan. "Some Dreamers of the Golden Dream". In: *Slouching Towards Bethlehem*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1968, p. 3-28.

DONEGAN, Rachel. "Dualities and Ambiguities: *Mad Men's* Use of the Beatles, Nancy Sinatra, and Judy Collins in Seasons Five and Six". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy*

of *Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, 163-175.

DONOVAN, Robert J.; SCHERER, Ray. *Unsilent Revolution: Television News and American Public Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

DORCÉ, André. "Latin American Telenovelas: Affect, Citizenship and Interculturality". In: ALVARADO, M, et al. (Ed). *The SAGE Handbook of Television Studies*. Londres: SAGE, 2015, p. 245-269.

DIDEROT, Denis. *Obras V: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DUNLEAVY, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. Nova York: Routledge, 2018.

_____. "Mad Men and Complex Seriality". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 47-62.

ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". In: GLEDHILL, Christine. (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987 [1972], p. 43-69.

EDGERTON, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011.

EDGERTON, Gary Richard. "The Selling of *Mad Men*: A Production History". In: EDGERTON, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 3-24.

_____. "*Mad Men's* Legacy in the Quality Television Tradition". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 13-27.

FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise (ed). *MTM: "Quality Television"*. Londres: BFI, 1984.

GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation". In: GLEDHILL, Christine. (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 5-39.

_____. "Speculations on the relationship between soap opera and melodrama". In: *Quarterly Review of Film and Video*, v. 14, n. 1-2, 1992, p. 103-124.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nova York: Anchor Books, 1959.

GOODLAD et al. "Introduction". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 1-31.

GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013.

GOZZI, Giancarlo Casellato. *As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político e interação com o público em House of Cards*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GRADY, Maura. "The Fall of the Organization Man: Loyalty and Conflict in the First Season". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 45-63.

GRAOUR, Kristina. "Ending an Era and the Dismantling of Narrative 'Machinery' in *Mad Men's* Finale". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men. Cultural History, Intermediality and American Television*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 221-235.

HALBWACHS, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row, 1980.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado - A Sociedade da Novela*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

_____. "Telenovelas, Gender and Genre". In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; MCLAUGHLIN, Lisa (Org.). *The Routledge Companion to Media & Gender*. Londres: Routledge, 2013a, p. 419-429.

_____. "Visualidade, Visibilidade e Performance em 11 de setembro de 2001". In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Visualidades Hoje*. Salvador: EDUFBA e Compós, 2013b, p. 41-58.

_____. "Telenovelas in Constructing the Country of the Future". In: GREEN, James; LANGLAND, Victoria; SCHWARCZ, Lilia (Org.). *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 2019, v. 1, p. 369-373.

HAMBURGER, Esther Império; GOZZI, Giancarlo Casellato. "Mediação Transnacional, telenovelas e séries". In: *Anais do 28º Encontro Anual da Compós*, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Campinas: Galoá, 2019.

Disponível em:

<https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/mediacao-transnacional-telenovelas-e-series?lang=pt-br>. Acesso em: 15/10/2023.

HANSEN, Jim. "Mod Men". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 145-160.

HARRIS, Dianne (ed). *Second Suburb: Levittown, Pennsylvania*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

_____. "Mad Space". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 53-72.

HERNANDEZ, Melanie; HOLMBERG, David Thomas. "'We'll start over like Adam and Eve': The Subversions of Classic American Mythology". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 15-44.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: University of Indiana Press, 1986.

JAMESON, Fredric. "Nostalgia for the Present". In: *South Atlantic Quarterly*, n. 88, v. 2, Spring 1989, p. 517-537.

_____. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern (1983-1998)*. Londres: Verso, 1998.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JENNER, Mareike. *Netflix and the Re-Invention of Television*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

JORDAN, Marion. "Realism and Convention". In: DYER, Richard *et al.* (eds.). *Coronation Street - Television Monograph 13*. Londres: BFI, 1981, p. 27-39.

JOYRICH, Lynne. "All That Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism and Consumer Culture". In: *Camera Obscura*, v. 6, n. 16, 1988, p. 128-153.

_____. "Media Madness: Multiple Identity (Dis)Orders in *Mad Men*". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 213-237.

KAGANOVSKY, Lilya. "'Maidenform': Masculinity as Masquerade". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 238-256.

KROUSE, Tonya. "Every Woman Is a Jackie or a Marilyn: The Problematics of Nostalgia". In: Stoddart, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 186-204.

LEVINE, Caroline. "The Shock of the Banal: *Mad Men's* Progressive Realism". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 133-144.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

LOTZ, Amanda. *The Television Will be Revolutionized*. Nova York: New York University Press, 2007.

_____. *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. Nova York: New York University Press, 2014.

_____. *Portals - A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2017.

LUCAS, Christopher. "The Golden Age of Television (Cinematography)". *Flow*, Austin, v. 21, n. 01, Out. 2014.

Disponível em:

<http://flowtv.org/2014/10/the-golden-age-of-television-cinematography-christopher-lucas-trinity-university/>. Acesso em: 31/03/2023.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2014.

MARCELLUS, Jane. "Introduction: Where the Truth Still Lies". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, 1-9.

MARCUS, Daniel. *Happy Days and Wonder Years: The Fifties and the Sixties in Contemporary Cultural Politics*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

MARTIN, Brett. *Difficult Men: Behind the scenes of a Creative Revolution - from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Nova York: Penguin Books, 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os Exercícios do Ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

MARX, Karl. *O Capital - Crítica da Economia Política (Livro I: O processo de produção do capital)*. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.

MCCABE, Janet; AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2007.

_____. "The Best of Everything: The Limits of Being a Working Girl in *Mad Men*". In: Edgerton, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 177-192.

MCDONALD, Tamar Jeffers. "*Mad Men* and Career Women: *The Best of Everything?*". In: Stoddart, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 117-135.

MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

MILLS, C. Wright. *White Collar - The American Middle Classes*. Oxford: Oxford University Press, 1951.

MITTELL, Jason. "Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea". In: *MATRIZES*. V. 5, n. 2, 2012, p. 29-52.

_____. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova York: New York University Press, 2015.

MODLESKI, Tania. "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form". In: *Film Quarterly*. Berkeley: University of California Press, v. 33, n. 1, Outono 1979, p. 12-21.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave, 1989, p. 14-26.

_____. "Notes on Sirk and Melodrama". In: *Visual and Other Pleasures*. Nova York: Palgrave, 1989, p. 39-44.

_____. "Marilyn Monroe: Emblem and Allegory of a Changing Hollywood". In: *Afterimages: on Cinema, Women and Changing Times*. Londres: Reaktion Books, 2019, p. 57-71.

MURUGAN, Meenasarani Linde. "Maidenform: Temporalities of Fashion, Femininity, and Feminism". In: Stoddart, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 166-185.

NEWCOMB, Horace. "Learning to Live with Television in *Mad Men*". In: EDGERTON, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 101-114.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. "Minelli and Melodrama". In: GLEDHILL, Christine. (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 70-74.

O'HARA, Frank. *Meditations in an Emergency*. Nova York: Grove Press, 1957.

ONO, Kent. "Mad Men's Postracial Figuration of a Racial Past". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 300-319.

O'SULLIVAN, Sean. "Broken on Purpose: Poetry, Serial Television, and the Season". In: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. V. 2, 2010, p. 59-77.

PARSONS, Talcott. "The American Family: Its Relations to Personality and to the Social Structure". In: Parsons, Talcott; Bales, Robert F. *Family, Socialization and Interaction Process*. Glencoe: The Free Press, 1955, p. 3-33.

PEBERDY, Donna. *Masculinity and Film Performance - Male Angst in Contemporary American Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

PERLMAN, Allison. "The Strange Career of *Mad Men*: Race, Paratexts and Civil Rights Memory". In: EDGERTON, Gary Richard (ed.) *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 209-225.

PICHARD, Alexis. *Le Nouvel Âge d'or des séries américaines*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2011.

PIERSON, David. "Unleashing a Flow of Desire: Sterling Cooper, Desiring-Production, and the Tenets of Late Capitalism". STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 79-94.

POLAN, Dana. "Maddening Times". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 35-52.

PRECIADO, [Paul] Beatriz. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

PRIBRAM, E. Deirdre. "Melodrama and the Aesthetics of Emotion". In: WILLIAMS, Linda; GLEDHILL, Christine (ed). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 237-251.

REESE, Hope. "Why Is the Golden Age of TV So Dark?" *The Atlantic*, 11/07/2013.
Disponível em:
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/>.

Acessado em: 31/03/2023.

RICHARDS, Rashna Wadia. *Cinematic TV - Serial Drama Goes to the Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

RODRIGUES, Felipe Ferro. "Palavras ao Vento: voz, corpo e melodrama no cinema sonoro". In: *Revista Brasileira de Música*, v. 33, n. 1, 2020.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/viewFile/33590/20249>. Acesso em: 31/03/2023.

ROGERS, Sara. "Mad Men / Mad Women: Autonomous Images of Women". In: Stoddart, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 155-165.

SELF, Robert O. *All in the Family: The Realignment of American Democracy Since the 1960s*. Nova York: Hill and Wang, 2012, p. 142.

SCHLESINGER, Arthur M. (Jr.) *The Vital Center: The Politics of Freedom*. Boston: Houghton Mifflin, 1949.

SCONCE, Jeffrey. "What If? Charting Television's New Textual Boundaries". In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. (ed.) *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham: Duke University Press, 2004, p. 93-112.

SEITZ, Matt Zoller. *Mad Men Carousel: The Complete Critical Companion*. Nova York: Abrams, 2015.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEPINWALL, Alan. *The Revolution was Televised: The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. Nova York: Touchstone Publishing, 2012.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. "Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê". In: *Lumina*. Juiz de Fora, v. 8, n. 1, jun. 2014.

SISKA, William. "Men Behaving as Boys: The Culture of *Mad Men*". In: EDGERTON, Gary Richard (ed). *Mad Men - Dream Come True TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 195-208.

SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

SMALL, Irene V. "Against Depth: Looking at Surface Through the Kodak Carousel". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 181-191.

SPIGEL, Lynn. *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SPOCK, Benjamin. *The Common Sense Book of Baby and Child Care*. Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1946.

SPRENGLER, Christine. "Complicating Camelot". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 234-252.

STARLING CARLOS, Cássio. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

STODDART, Scott. "Camelot Regained". In: STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011, p. 207-233.

STODDART, Scott. (ed.) *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2011.

STURKEN, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.

SZALAY, Michael. "The Writer as Producer, or, the Hip Figure after HBO". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 111-129.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

THOMPSON, Derek. "Netflix, 'House of Cards,' and the Golden Age of Television". *The Atlantic*, 07/02/2013. Disponível em:

<https://www.theatlantic.com/business/archive/2013/02/netflix-house-of-cards-and-the-golden-age-of-television/272869/>.

Acessado em: 31/03/2023.

THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Nova York: Continuum Publishing, 1996.

VARON, Jeremy. "History Gets in Your Eyes: *Mad Men*, Misrecognition and the Masculine Mystique". In: GOODLAD, Lauren; KAGANOVSKY, Lilya; RUSHING, Robert A. (ed.) *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 257-278.

WATSON, Mary Ann. *The Expanding Vista: American Television in the Kennedy Years*. Durham: Duke University Press, 1994.

WILKINSON, Maryn C. "The Performativity of Labour and Femininity on *Mad Men*". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 99-113.

WILLIAMS, Linda. "Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the 'Classical'". In: *Modern Drama*. Toronto: University of Toronto Press, v. 55, n. 4, 2012, p. 523-543.

_____. *On The Wire*. Durham e Londres: Duke University Press, 2014.

_____. "World and Time: Serial Television Melodrama in America". In: WILLIAMS, Linda; GLEDHILL, Christine (ed). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 169-183.

WILLIAMS, Raymond. "Drama in a Dramatised Society". In: *Television: Selected Writings*. Londres: Routledge, 1989, p. 3-13.

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WHITE, Mimi. "*Mad Men*, Women, and the Lure of Feminism". In: MCNALLY, Karen et al. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019, p. 81-97.

WHYTE, William H. *The Organization Man*. Nova York: Simon & Schuster, 1956.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZHANG, Mobei. "WASPs". In: Smith, A. D. et al. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism*, 2015. <https://doi.org/10.1002/9781118663202.wberen692>

Referências Fílmicas

AS The World Turns. Criação de Irna Phillips. Estados Unidos: CBS, 1956-2010. son., pb/color.

BREAKING Bad. Criação de Vince Gilligan. Estados Unidos: AMC, 2008-13. son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 01/08/2023.

BYE Bye Birdie. Direção: George Sidney. Produção: Fred Kohlmar. [S.I.]: Columbia Pictures, 1963.

THE DANNY Thomas Show. Criação de Danny Thomas. Estados Unidos: ABC; CBS, 1953-64. son., pb.

DEXTER. Criação de James Manos Jr. Estados Unidos: Showtime, 2006-13. son., color. Série disponível na Globoplay. Acesso em: 30/05/2023.

ED Sullivan Show. Criação de Ed Sullivan. Estados Unidos: CBS, 1948-71. son., pb/color.

FAR From Heaven. Direção: Todd Haynes. Produção: Jody Allen; Christine Vachon. [S.I.]: Focus Features, 2002.

A HARD Day's Night. Direção: Richard Lester. Produção: Walter Shenson. [S.I.]: United Artists, 1964.

HILL Street Blues. Criação de Steven Bochco e Michael Kozoll. Estados Unidos: NBC, 1981-87. son., color.

HOUSE of Cards. Criação de Beau Willimon. Estados Unidos: Netflix, 2013-18. son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 01/08/2023.

INTRIGA Internacional. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Estados Unidos: AMC, 2007-2015. son., color. Série exibida pela Amazon Prime Video. Acesso em: 30/03/2023.

THE MARY Tyler Moore Show. Criação de James L. Brooks e Allan Burns. Estados Unidos: CBS, 1970-77. son., color.

OS MELHORES Anos de Nossas Vidas. Direção: William Wyler. Produção: Samuel Goldwyn. [S.I.]: RKO Radio Pictures, 1946.

THE NEW Loretta Young Show. Criação de Loretta Young. Estados Unidos: CBS, 1962-3. son., pb.

A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emanuele Cassuto. [S.I.]: Dino de Laurentiis Distribuzione, 1961.

A NOVIÇA Rebelde. Direção: Robert Wise. Produção: Robert Wise. [S.I.]: 20th Century Fox, 1965.

PALAVRAS ao Vento. Direção: Douglas Sirk. Produção: George Zuckerman. [S.I.]: Universal Pictures, 1956.

PARAMOUNT on Parade. Direção: Edmund Goulding et al. Produção: Jesse L. Lasky et al. [S.I.]: Paramount Pictures, 1930.

PEOPLE Are Funny. Criação de John Guedel. Estados Unidos: NBC, 1954-61. son., pb.

PEYTON Place. Criação de Grace Metalious. Estados Unidos: ABC, 1964-9. son., pb/color.

PINÓQUIO. Direção: Hamilton Luske; Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. [S.I.]: RKO Radio Pictures, 1940.

O PLANETA dos Macacos. Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Arthur P. Jacobs. [S.I.]: 20th Century Fox, 1968.

PLEASANTVILLE. Direção: Gary Ross. Produção: Gary Ross; Jon Kilik; Robert J. Degus; Steven Soderbergh. [S.I.]: New Line Cinema, 1998.

QUANTO mais Quente Melhor. Direção: Billy Wilder. Produção: Billy Wilder. [S.I.]: United Artists, 1959.

THE REAL McCoys. Criação de Irving Pincus. Estados Unidos: ABC; CBS, 1957-63. son. pb.

THE Romanoffs. Criação de Matthew Weiner. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2018. son., color. Série exibida pela Amazon Prime Video. Acesso em: 01/08/2023.

ROOTS. Criação de Alex Haley. Estados Unidos: ABC, 1977. son., color.

SE Meu Apartamento Falasse. Direção: Billy Wilder. Produção: Billy Wilder. [S.I.]: United Artists, 1960.

THE Shield. Criação de Shawn Ryan. Estados Unidos: FX, 2002-08. son., color. Série disponível na Amazon Prime. Acesso em: 30/05/2023.

SOB o Signo do Sexo. Direção: Jean Negulesco. Produção: Jerry Wald. [S.I.]: 20th Century Fox, 1959.

SONS of Anarchy. Criação de Kurt Sutter. Estados Unidos: FX, 2008-14. son., color. Série disponível na Star Plus. Acesso em: 30/05/2023.

OS Sopranos. Criação de David Chase. Estados Unidos: HBO, 1999-2007. son., color. Série exibida pelo HBO Max. Acesso em: 01/08/2023.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Edward Lewis. [S.I.]: Universal International, 1960.

THE TONIGHT Show. Criação de Steve Allen, William O. Harbach, Dwight Hemion e Sylvester L. Weaver Jr. Estados Unidos: NBC, 1962-92. son., color.

TUDO que o Céu Permite. Direção: Douglas Sirk. Produção: Ross Hunter. [S.I.]: Universal Pictures, 1955.

TWIN Peaks. Criação de David Lynch e Mark Frost. Estados Unidos: ABC, 1990-1. son., color.

TWIN Peaks: The Return. Criação de David Lynch e Mark Frost. Estados Unidos: Showtime, 2017. son., color.

WALKING Dead. Criação de Frank Darabont. Estados Unidos: AMC, 2010-22. son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 01/08/2023.

THE Wire. Criação de David Simon. Estados Unidos: HBO, 2002-08. son., color. Série exibida pelo HBO Max. Acesso em: 30/03/2023.

Anexo I - Lista dos personagens de *Mad Men* citados

Família Draper

- Donald Draper/Dick Whitman, protagonista - Jon Hamm
- Betty Draper, primeira esposa de Don (até terceira temporada) - January Jones
- Megan Draper, segunda esposa de Don (entre temporadas 5 e 7) - Jessica Pare
- Sally Draper, filha de Don e Betty - Kiernan Shipka
- Bobby Draper, filho de Don e Betty - Maxwell Huckabee (Temporada 1); Aaron Hart (1 e 2); Jared Gilmore (3 e 4); Mason Cotton (5 a 7)
- Eugene Draper, filho de Don e Betty - Evan Londo
- Anna Draper, esposa do Don Draper original - Melinda Page Hamilton
- Stephanie Horton, sobrinha de Anna - Caity Lotz
- Eugene Hofstadt, pai de Betty e sogro de Don - Ryan Cutrona
- Henry Francis, segundo marido de Betty - Christopher Stanley
- Carla, empregada dos Draper (Temporadas 1 a 4) - Deborah Lacey

Sterling Cooper

- Roger Sterling - John Slattery
- Bert Cooper - Robert Morse
- Peter Campbell - Vincent Kartheiser
 - Trudy Campbell, esposa de Peter - Alison Brie
- Peggy Olson - Elisabeth Moss
- Joan Holloway - Christina Hendricks
- Harry Crane - Rich Sommer
- Stan Rizzo - Jay R. Ferguson

Amantes de Don

- Midge Daniels (Temporada 1) - Rosemarie DeWitt
- Rachel Menken (Temporada 1) - Maggie Siff
- Bobbie Barrett (Temporada 2) - Melinda McGraw
- Suzanne Farrell (Temporada 3) - Abigail Spencer
- Faye Miller (Temporada 4) - Cara Buono
- Sylvia Rosen (Temporada 6) - Linda Cardellini

Anexo II - Lista dos episódios de *Mad Men*

Temporada 1

Episódio 1: *Smoke Gets in Your Eyes*

Data de exibição original: 19/07/2007

Período retratado na trama: Março de 1960

[ver páginas 1, 26 e 27]

Episódio 2: *Ladies Room*

Data de exibição original: 26/07/2007

Período retratado na trama: Março-Abril de 1960

[ver páginas 65, 68 e 104]

Episódio 3: *Marriage of Figaro*

Data de exibição original: 02/08/2007

Período retratado na trama: Abril de 1960

[ver páginas 41 e 68-70]

Episódio 4: *New Amsterdam*

Data de exibição original: 09/08/2007

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1960

[ver páginas 106 a 108]

Episódio 5: *5G*

Data de exibição original: 16/08/2007

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1960

[ver página 27]

Episódio 6: *Babylon*

Data de exibição original: 23/08/2007

Período retratado na trama: 8 a 10 de Maio de 1960

[ver páginas 22, 97, 100, 112-113]

Episódio 7: *Red in the Face*

Data de exibição original: 30/08/2007

Período retratado na trama: Maio de 1960

Episódio 8: *The Hobo Code*

Data de exibição original: 06/09/2007

Período retratado na trama: Verão de 1960 (Junho-Agosto)

[ver página 28]

Episódio 9: *Shoot*

Data de exibição original: 13/09/2007

Período retratado na trama: Verão de 1960 (Junho-Agosto)

[ver página 97]

Episódio 10: *Long Weekend*

Data de exibição original: 27/09/2009

Período retratado na trama: 2 de Setembro de 1960

[ver página 125]

Episódio 11: *Indian Summer*

Data de exibição original: 04/10/2007

Período retratado na trama: Outubro de 1960

Episódio 12: *Nixon vs. Kennedy*

Data de exibição original: 11/10/2007

Período retratado na trama: 7 a 8 de Novembro de 1960

[ver páginas 28, 97 e 125-128]

Episódio 13: *The Wheel*

Data de exibição original: 18/10/2007

Período retratado na trama: Novembro de 1960

[ver páginas 46-48 e 118-119]

Temporada 2

Episódio 1: *For Those Who Think Young*

Data de exibição original: 27/07/2008

Período retratado na trama: 14 e 15 de Fevereiro de 1962

[ver página 1]

Episódio 2: *Flight I*

Data de exibição original: 03/08/2008

Período retratado na trama: 28 de Fevereiro a 4 de Março de 1962

Episódio 3: *The Benefactor*

Data de exibição original: 10/08/2008

Período retratado na trama: Março de 1962

[ver páginas 153-154]

Episódio 4: *Three Sundays*

Data de exibição original: 17/08/2008

Período retratado na trama: 8 a 22 de Abril de 1962

[ver páginas 22, 88 e 97-98]

Episódio 5: *The New Girl*

Data de exibição original: 24/08/2008

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1962

[ver páginas 22-23]

Episódio 6: *Maidenform*

Data de exibição original: 31/08/2008

Período retratado na trama: 25 a 31 de Maio de 1962

[ver páginas 38-39, 73 e 104]

Episódio 7: *The Gold Violin*

Data de exibição original: 07/09/2008

Período retratado na trama: Verão de 1962 (Junho-Agosto)

[ver páginas 33-35]

Episódio 8: *A Night to Remember*

Data de exibição original: 14/09/2008

Período retratado na trama: Verão de 1962 (Junho-Agosto)

[ver páginas 141,154 e 159]

Episódio 9: *Six Month Leave*

Data de exibição original: 28/09/2008

Período retratado na trama: 6 a 8 de Agosto de 1962

[ver páginas 97 e 105]

Episódio 10: *The Inheritance*

Data de exibição original: 05/10/2008

Período retratado na trama: Setembro-Outubro de 1962

Episódio 11: *The Jet Set*

Data de exibição original: 12/10/2008

Período retratado na trama: Outubro de 1962

Episódio 12: *The Mountain King*

Data de exibição original: 19/10/2008

Período retratado na trama: Outubro de 1962

[ver páginas 65-66 e 71]

Episódio 13: *Meditations in an Emergency*

Data de exibição original: 26/10/2008

Período retratado na trama: 22 a 25 de Outubro de 1962

[ver páginas 7, 14-16, 64 e 128-130]

Temporada 3

Episódio 1: *Out of Town*

Data de exibição original: 16/08/2009

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1963

Episódio 2: *Love Among the Ruins*

Data de exibição original: 23/08/2009

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1963

[ver página 67]

Episódio 3: *My Old Kentucky Home*

Data de exibição original: 30/08/2009

Período retratado na trama: 3 a 4 de Maio de 1963

[ver página 108]

Episódio 4: *The Arrangements*

Data de exibição original: 06/09/2009

Período retratado na trama: 9 a 11 de Junho de 1963

[ver páginas 67, 105 e 146-147]

Episódio 5: *The Fog*

Data de exibição original: 13/09/2009

Período retratado na trama: 20 a 22 de Junho de 1963

[ver página 71]

Episódio 6: *Guy Walks into an Advertising Agency*

Data de exibição original: 20/09/2009

Período retratado na trama: 1 e 2 de Julho de 1963

Episódio 7: *Seven Twenty Three*

Data de exibição original: 27/09/2009

Período retratado na trama: 20 a 23 de Julho de 1963

[ver páginas 41-43 e 62-64]

Episódio 8: *Souvenir*

Data de exibição original: 04/10/2009

Período retratado na trama: Agosto de 1963

Episódio 9: *Wee Small Hours*

Data de exibição original: 11/10/2009

Período retratado na trama: 28 a 31 de Agosto de 1963

[ver páginas 104 e 124]

Episódio 10: *The Color Blue*

Data de exibição original: 18/10/2009

Período retratado na trama: Setembro-Outubro de 1963

[ver página 29]

Episódio 11: *The Gypsy and the Hobo*

Data de exibição original: 25/10/2009

Período retratado na trama: 28 a 31 de Outubro de 1963

[ver páginas 29-32, 66 e 98]

Episódio 12: *The Grown-Ups*

Data de exibição original: 01/11/2009

Período retratado na trama: 21 a 25 de Novembro de 1963

[ver páginas 94-95, 98 e 130-138]

Episódio 13: *Shut the Door. Have a Seat.*

Data de exibição original: 08/11/2009

Período retratado na trama: 11 a 16 de Dezembro de 1963

[ver página 98]

Temporada 4

Episódio 1: *Public Relations*

Data de exibição original: 25/07/2010

Período retratado na trama: 23 a 30 de Novembro de 1964

[ver página 71]

Episódio 2: *Christmas Comes But Once a Year*

Data de exibição original: 01/08/2010

Período retratado na trama: 23 a 26 de Dezembro de 1964

Episódio 3: *The Good News*

Data de exibição original: 08/08/2010

Período retratado na trama: 30 de Dezembro de 1964 a 4 de Janeiro de 1965

Episódio 4: *The Rejected*

Data de exibição original: 15/08/2010

Período retratado na trama: Fevereiro de 1965

[ver páginas 24-25]

Episódio 5: *The Chrysanthemum and the Sword*

Data de exibição original: 22/08/2010

Período retratado na trama: Março de 1965

[ver páginas 71-72]

Episódio 6: *Waldorf Stories*

Data de exibição original: 29/08/2010

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1965

[ver páginas 66, 118 e e 154]

Episódio 7: *The Suitcase*

Data de exibição original: 05/09/2010

Período retratado na trama: 25 de Maio de 1965

Episódio 8: *The Summer Man*

Data de exibição original: 12/09/2010

Período retratado na trama: Junho de 1965

[ver páginas 146-147]

Episódio 9: *The Beautiful Girls*

Data de exibição original: 19/09/2010

Período retratado na trama: Junho-Agosto de 1965

[ver página 72]

Episódio 10: *Hands and Knees*

Data de exibição original: 26/09/2010

Período retratado na trama: Agosto de 1965

[ver páginas 76-77]

Episódio 11: *Chinese Wall*

Data de exibição original: 03/10/2010

Período retratado na trama: Agosto-Setembro de 1965

Episódio 12: *Blowing Smoke*

Data de exibição original: 10/10/2010

Período retratado na trama: Agosto-Setembro de 1965

Episódio 13: *Tomorrowland*

Data de exibição original: 17/10/2010

Período retratado na trama: Outubro de 1965

[ver páginas 66 e 76]

Temporada 5

Episódios 1 e 2: *A Little Kiss*

Data de exibição original: 25/03/2012

Período retratado na trama: 30 de Maio a 7 de Junho de 1966

[ver páginas 77-80 e 100]

Episódio 3: *Tea Leaves*

Data de exibição original: 01/04/2012

Período retratado na trama: Junho-Julho de 1966

[ver página 108]

Episódio 4: *Mystery Date*

Data de exibição original: 08/04/2012

Período retratado na trama: 15 a 17 de Julho de 1966

[ver páginas 142-143]

Episódio 5: *Signal 30*

Data de exibição original: 15/04/2012

Período retratado na trama: Agosto de 1966

Episódio 6: *Far Away Places*

Data de exibição original: 22/04/2012

Período retratado na trama: Setembro de 1966

Episódio 7: *At the Codfish Ball*

Data de exibição original: 29/04/2012

Período retratado na trama: Setembro-Outubro de 1966

Episódio 8: *Lady Lazarus*

Data de exibição original: 06/05/2012

Período retratado na trama: Outubro-Novembro de 1966

[ver páginas 109-110 e 122]

Episódio 9: *Dark Shadows*

Data de exibição original: 13/05/2012

Período retratado na trama: Novembro de 1966

[ver páginas 108-109 e 142]

Episódio 10: *Christmas Waltz*

Data de exibição original: 20/05/2012

Período retratado na trama: Dezembro de 1966

Episódio 11: *The Other Woman*

Data de exibição original: 27/05/2012

Período retratado na trama: Janeiro de 1967

Episódio 12: *Commissions and Fees*

Data de exibição original: 03/06/2012

Período retratado na trama: Janeiro-Fevereiro de 1967

Episódio 13: *The Phantom*

Data de exibição original: 10/06/2012

Período retratado na trama: Abril de 1967

Temporada 6

Episódios 1 e 2: *The Doorway*

Data de exibição original: 07/04/2013

Período retratado na trama: Dezembro de 1967-Janeiro de 1968

Episódio 3: *Collaborators*

Data de exibição original: 14/04/2013

Período retratado na trama: Janeiro de 1968

[ver página 148]

Episódio 4: *To Have and to Hold*

Data de exibição original: 21/04/2013

Período retratado na trama: Fevereiro-Março de 1968

[ver página 80]

Episódio 5: *The Flood*

Data de exibição original: 28/04/2013

Período retratado na trama: 4 a 5 de Abril de 1968

[ver páginas 80-83, 88, 113, 136 e 142]

Episódio 6: *For Immediate Release*

Data de exibição original: 05/05/2013

Período retratado na trama: Maio de 1968

Episódio 7: *Man with a Plan*

Data de exibição original: 12/05/2013

Período retratado na trama: 4 a 6 de Junho de 1968

Episódio 8: *The Crash*

Data de exibição original: 19/05/2013

Período retratado na trama: Julho de 1968

Episódio 9: *The Better Half*

Data de exibição original: 26/05/2013

Período retratado na trama: Julho-Agosto de 1968

Episódio 10: *A Tale of Two Cities*

Data de exibição original: 02/06/2013

Período retratado na trama: 26 a 29 de Agosto de 1968

[ver páginas 149-151 e 162]

Episódio 11: *Favors*

Data de exibição original: 09/06/2013

Período retratado na trama: Agosto-Setembro de 1968

[ver páginas 73-74]

Episódio 12: *The Quality of Mercy*

Data de exibição original: 16/06/2013

Período retratado na trama: Setembro-Outubro de 1968

Episódio 13: *In Care Of*

Data de exibição original: 23/06/2013

Período retratado na trama: Novembro de 1968

[ver páginas 49-50]

Temporada 7

Parte 1: *The Beginning*

Episódio 1: *Time Zones*

Data de exibição original: 13/04/2014

Período retratado na trama: Janeiro de 1969

Episódio 2: *A Day's Work*

Data de exibição original: 20/04/2014

Período retratado na trama: Fevereiro de 1969

[ver página 75]

Episódio 3: *Field Trip*

Data de exibição original: 27/04/2014

Período retratado na trama: Abril de 1969

Episódio 4: *The Monolith*

Data de exibição original: 04/05/2014

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1969

Episódio 5: *The Runaways*

Data de exibição original: 11/05/2014

Período retratado na trama: Maio-Junho de 1969

Episódio 6: *The Strategy*

Data de exibição original: 18/05/2014

Período retratado na trama: Junho de 1969

Episódio 7: *Waterloo*

Data de exibição original: 25/05/2014

Período retratado na trama: 16 a 22 de Julho de 1969

[ver páginas 83 e 162-166]

Parte 2: *The End of an Era*

Episódio 8: *Severance*

Data de exibição original: 05/04/2015

Período retratado na trama: Abril de 1970

Episódio 9: *New Business*

Data de exibição original: 12/04/2015

Período retratado na trama: Abril-Maio de 1970

Episódio 10: *The Forecast*

Data de exibição original: 19/04/2015

Período retratado na trama: Maio de 1970

Episódio 11: *Time & Life*

Data de exibição original: 26/04/2015

Período retratado na trama: Junho de 1970

[ver página 166]

Episódio 12: *Lost Horizon*

Data de exibição original: 03/05/2015

Período retratado na trama: Julho de 1970

[ver página 167]

Episódio 13: *The Milk and Honey Route*

Data de exibição original: 10/05/2015

Período retratado na trama: Agosto-Setembro de 1970

Episódio 14: *Person to Person*

Data de exibição original: 17/05/2015

Período retratado na trama: Outubro-Novembro de 1970

[ver páginas 83-86 e 160]